

وزارة الثقافة



شعرية شوقي

قراءة في جدل المحافظة والتجديد
.....

د. محمد السيد إسماعيل



222

إهداء ٢٠١٥
الهيئة العامة لقصور الثقافة
جمهورية مصر العربية

شعرية شوقي

قراءة فى جدل المحافظة والتجديد

د. محمد السيد إسماعيل

وزارة الثقافة



تعتنى بنشر التقى التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتائج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د. أيمن تـعـيـلـب
مدير التحرير
وائل سليم عباس
سكرتير التحرير
ناريمان صالح

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة (لا بإذن
كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

سلسلة

كتاب نقدية

تصدرها

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

د. سيد خطاب

أمين عام النشر

محمد أبو الهجد

مدير عام النشر

إبتهال العسلى

الإشراف الفنى

د. خالد سرور

• شعرية شوقي

قراءة فى جدل المحافظة والتجديد

• د. محمد السيد إسماعيل

• الطبعة الأولى،

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة - 2014 م

• تصميم الغلاف: هند سمير

• المراجعة اللغوية: حسام رمضان

• الأعداد الفنية: وحدة التجهيزات

• رقم الإيداع: ٢٥١٢٢ / ٢٠١٤

• الترخيم الدولى: 3-0003-92-977-978

• المراسلات:

باسم / مدير التحرير

على العنوان التالى: ١٦ شارع أمين

سامي - قصر العيني

القاهرة - رقم بريدى ١١56١

ت: 2794789١ (داخلى ١80)

Email: kelabat2004@hotmail.com

• الطباعة والتنفيذ:

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت: 23904096

شعرية شوقي

قراءة في جدل المحافظة والتجديد

المحتوى

7	مقدمة رئيس التحرير
	• الفصل الأول
107	البنية الدلالية.. قراءة في جدل المفاهيم
121	مفهوم الشاعر
129	مفهوم الشعر
141	رؤية العالم
	• الفصل الثاني
147	أساليب البنية الشعرية
155	بنية القصيدة الغنائية
169	بنية القصيدة الدرامية
179	بنية القصيدة الملحمية
207	بنية القصيدة القصصية
221	بنية التمثيل الكنائى
	• الفصل الثالث
235	مستويات البناء الفنى قراءة تطبيقية في قصيدة (أندلسية)
237	مدخل تمهيدى
283	خاتمة

مقدمة رئيس التحرير

إن هذا الكتاب يضطلع بمهمة شاقة عسيرة فهو يدور حول جدل المحافظة والتجديد حول شعرية شوقي رائد الإحياء العظيم، ولقد اضطرب النقد والنقاد حول شعرية شوقي اضطراباً عظيماً لأنهم ركزوا فيما فات شوقي ولم يركزوا فيما حققه شوقي، ولقد أحسن الدكتور محمد السيد صنعا عندما انطلق من أسس منهجية دقيقة في كتابه حول شعرية شوقي فرأى أنه ربما (كان من المفيد - لمقاربة ثنائية المحافظة والتجديد - حول شعرية شوقي أن نضع هذه الثنائية في سياق أكثر شمولاً من مجرد نسبة " النص " إلى صاحبه أو رغبة المبدع في استعادة مجموعة من التقاليد الفنية القديمة التي ظلت غالبية على مسيرة القصيدة العربية على مدار عصورها المتعاقبة ، وهو ما يمثل طرف الثنائية الأول (المحافظة) ؛ أو استحداث بعض العناصر المحدثّة المغايرة لهذه التقاليد [جانب التجديد] ؛ وذلك لأن العملية الإبداعية أكثر تعقيداً من مثل هذا التبسيط الذي يرجع الأمر كله إلى رغبات " المبدع كما لو كان كائناً متعالياً يتجاوز واقعه المعيش بمستوياته

المختلفة، ومتطلبات سياقه التاريخي؛ فالمبدع مهما بلغت درجة تفرد
وإبداعيته يظل واقعا تحت مجموعة من التأثيرات المتباينة التي تنسرب
إليه من الماضي أو من اللحظة الراهنة التي يعايشها، وتكمن درجة
إبداعيته في الحوار الخلاق الذي يقيمه مع هذه التأثيرات، وبهذا الفهم
فإن تمييز مجموعة من السمات الفنية ووصفها بالمحافظة، أو التجديد هو
إخلال ببنية القصيدة، وذلك بسبب التمازج الشديد بين هذه السمات
على اختلافها ومن ثم صعوبة الفصل بينها؛ وربما كان المدخل الصحيح
لمعرفة القديم والجديد أو الموروث والمحدث تكمن في مقارنة مفهوم
الشعر ووظيفته، فالحق أن مدرسة الإحياء التي كان شوقي رمزها الأكبر
ظلت بدرجة كبيرة وفية لمفهوم الشعر القديم وصورة الشاعر الموروثة.
ولم تحدث الانتقالات المذهبية الرومانسية ثم الواقعية فيما بعد إلا
بتغيير هذا المفهوم). والسؤال الجوهرى هنا: هل تغير مفاهيم الشعر
ووظائفه وشكوله الجمالية متوقف على مجرد تغير المصطلح النقدي
الجمالى مفصولا عن البنية التاريخية والثقافية التي تفرز هذا المصطلح؟
أغلب الظن أنه لم تلق كلمة من الاختلاف والاحتراب والقلق
مثلا لقيت كلمة (التأسيس) وفى مواجهتها كلمة (التجديد)، إن
كلمة التأسيس ومشتقاتها عن الأصل والأصول والأصالة قد شابها
قدر كبير من الغموض والالتباس والعنف والطفيان، وربما حمل هذا
الاحتراب الثقافى والجدل الجمالى حول تحديد كلمات مثل: الأصول

والتأصيل والأصالة بعضاً من قلقنا الحضارى والثقافى وكثيراً من أزمنا الروحية والعقلية حول أشكال تجديد وتأصيل أشكال هويتنا وثقافتنا بما يرسم حدود وعينا بذواتنا وإدراكاتنا الممتدة بين حاضرنأ وماضينا ومستقبلنا، وفى النهاية كانت كلمات التأصيل والأصول والأصالة والتجديد هى الجهاز المفاهيمى الرمزى الواسع الذى تبلورت فيه وبه جل تصوراتنا ومعايرنا، وربما قرأنا تاريخ حياة عقولنا فى قراءتنا حياة الكلمات، فالكلمات الكبرى فى حياتنا ليست مجرد دلالات معجمية كمية ساكنة بل تحتقب فى أكنافها وفى طيات هواجسها وهمومها سياقات تاريخية ومعرفية وسياسية مركبة ومتحركة، فالتطور التاريخى للمصطلحات والكلمات لايعنى انقطاع علاقتها بالحركة الجهيدة المستمرة خفية وظاهرة بين ماضيتها وحاضرها ومستقبلها، فالأصل مثل الشجرة الحية المتجددة أصلها ثابت دائم التمدد فى العمق، وفرعها متناسل متجدد فى السماء، وما بين حركات التمدد والتوالد والنماء والانتشار يعترى شجرة التجذر حال تجددها وتوالدها داخل أنساق التاريخ والحضارة واللغة كثير من الانفصالات والاتصالات أى يعترىها كثير من عوالق الغموض وكثير من عوائق النهوض .

ولقد شبت كلمة التأصيل أو البعث الحضارى والجمالى فى النصف الأول من القرن العشرين فى شعرية الإحياء عامة حاملة معها كل هذا القلق، علامة ذلك أنا وجدنا كثيراً من المفكرين والنقاد قد توزعوا

طرائق قددا من التعدد والتناقض والتداخل فى تبينهم ملامح كلمتى
التأصيل والتجديد، فمنهم من رأى فى فكرة الأصل مجرد الاستغراق
فى جذور الماضى ومنهم من زأها ذوبانا محضا فى حاضرنأ أو حاضر
الآخرين، وقليل من النقاد والمفكرين من اهتم بفكرتى التأصيل
والتجديد فى سياقاتها التاريخية الجدلية المعقدة بين ماضينا وحاضرنأ
أو ماضى الآخرين وحاضرنهم، ومن ثمة فتتوا السياق العميق المعقد
للكرلمات والمصطلحات، وغابت عنهم فكرة تحقيل المصطلحات
وتأثيل المفاهيم، فلم يروا فيها حقولا معرفية وثقافية وجمالية تعترىها
كثير من العلائق التداخلية الشعبية البينية من التواريخ والثقافات
والأخيلة لامجرد عناصر مركزية حدية متقابلة. ونحن لانستطيع أن
نقف على حيوية وكثافة الككرلمات إلا إذا وقفنا على حيوية وكثافة الحياة
نفسها، ليتسنى لنا رؤية الككرلمات والمصطلحات وكافة أشكال الخطابات
حرة خلقة لعوبة فى ساح التاريخ والوجود والحياة..

يقول شكرى عياد (لا يمكن أن تعيش فكرة التأصيل إذا سيطر عليها
الشعور بالنقص... ولا يستطيع الأديب الخلاق أو الأديب الناقد أن
يقوم بذلك إلا إذا حرر نفسه تمام الحرية من القديم، وحرر نفسه من
الجديد، إذا حرر نفسه من النظريات السياسية التى تصب رؤية الحياة
فى قالب. وحرر نفسه من النظريات الفنية التى تحصره فى إطار الفن
وتصرفه عن رؤية الحياة، إذا حرر نفسه من الخضوع للجمهور، وحرر

نفسه من ازدراء الجمهور وأكاد أقول: إن الرمز الذى ينتجه الأديب فى هذه الحالة هو رمز لحرية الأمة كلها) (من كتاب (شكرى عياد: الناقد التأصيلى) د. جمال مقابلة، سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع7، ط2، 1992، ص192.

ولذلك كان من الخير لنا فى تصورنا لإشكالات التأصيل والتجديد أن نتحرر من حس الرغبة والرهب الذى يعتادنا فى التصور والممارسة، أى أن نتخلى عن التفكير بمنطق التأزم ونضمن التفكير بمنطق الحرية فنرى الواقع واللغة والتاريخ بوصفهم ديمومات زمنية كثيفة من الحركة والنماء والتعدد والانتشار والتداخل علينا، أن نجاهد جهادا نقديا مستمرا ضد تسلط الأطر، ورتابة التصورات، لنفتح الكثافة المعقدة لحيوية اللغة والتاريخ، وتعدد مسارات الحياة وتدافعها الحى الخلاق، فالنهج الأمثل فى التجديد أن نهى، ما استطعنا السبل لانبثاقه وغائه، دون أن نتسلط على كفيات حدوثه فنحددها أنفا، إن الانعتاق قليلا أو كثيرا من سطوة الأطر، وأسر المقولات، وفتنة المصطلحات يقربنا كثيرا أو قليلا من رؤية النسغ الحى الموّار للحياة بوصفها إمكانات حدوث لا تنتهى، ومن ثمة كانت القدرة النقدية والمعرفية على رؤية الواقع والتاريخ واللغة بوصفهم مسارات متفردة، وانزياحات مدهشة، وطلاقات منفلة مفتوحة. هذه القدرة تهيئنا من الوقوف على كلمتى التأصيل والتجديد وقوفا متعددا متنوعا مفتوحا، لنتمكن من رؤية شعرية الإحيا، جغرافيا

شعرية مفتوحة على الهواء الطلق وليس تاريخا ثقافيا مكرورا مغلقا.

ولعل شيئا من هذا العناية الجمالي والكد الثقافى الجهد والرهق المعرفى والحضارى عاناه شوقى فى دأبه الجمالى واللفوى المتواصل ضد أشكال التقليد، ووصايا الأطر، ووكالة الأحكام الجمالية والثقافية الجاهزة، فالتأصيل لدى شوقى لم يكن اجترارا واستهلاكا محضا وكأنه محض استنساخ عن لغة التراث بل كان وليد الانشغال المتواصل بحركة اللحظة الحضارية الراهنة، ومحاولة التواصل بالأصل الحى المتجدد وليس مجرد الرجوع إلى الأصل الثابت القار، فقد كان التأصيل ضربا من نقد العقل الجمالى الجماعى الجامد، وتخليصه من أوهامه الجمالية اللاتاريخية، ولم يكن نسخة مكرورة باهتة عن أصل أول، بل كان قوة حضارية تكميلية تبني على فكرة الأصل دون أن تتقيد به، ودون أن تتنكر له، ومن هنا كان شوقى فى إبداعه أكثر وعيا وأصالة من جميع نقاده الذين حصروا فكرة الإحياء فى آلية الاجترار لا الحوار، وذلك راجع فيما نرى إلى أن شوقى كان يمارس انفصاليين مبدعين من خلال اتصاليين راسخين: كان يمارس انفصالا عن الحاضر الجمالى والثقافى المتخشب من خلال اتصاله بالماضى الحى المتوهج المتجدد فى ذات اللحظة التى يمارس فيها انفصالا عن عناصر الثبات والجمود فى هذا التراث ليقوم اتصالا أنيا مباشرا مع عناصر الحركة والنماء والتحول فى الحاضر الذى يحياه، لكن معظم نقاد شوقى سواء من كان فى صفه ومن كان ضده لم يتمكنوا من

رؤية شعرية شوقى فى ذاتها ولذاتها ملتحمة بسياقها التاريخى الجدلى الخاص بها، وربما ركزوا دائماً على مافات شوقى ولم يركزوا كثيراً على ما ابتدعه شوقى وأنشأه إنشاءً فى خطابنا الأدبى المعاصر، فنأصبوه الرفض المندفع العجلان، أو القبول المطلق المستسلم، ولعل ذلك يفسر لنا من بعض الوجوه: لماذا تراجع معظم نقاد شوقى عن جل نقودهم فى بأخرة من حياتهم النقدية والمعرفية.

وأحسب أن شوقياً لم يكن يعي من فكرة التأصيل الجامعة لسياقات الأصل والأصول والأصالة معاً ضياعاً لهوية الحاضر أو تلاشيها تحت غمامات الماضي الكثيف، بل كان يعي من فكره الرجعة للأصول لونا من ألوان التأصيل الحي المتجدد للواقع الراهن، والقدرة على الحوار بين مسارات متعددة متباينة، لقد أدرك شوقى أن السياق التاريخى العريض للإبداع موقف ثقافى وجودى رمزى عام وسياق إنسانى معقد المسارات من الاتصالات والانفصالات، الاتساقات والمفارقات والتداخلات والتنبؤات، لكن نقاد شوقى أثروا فى اتصالهم النقدي بالإحياء لونا من ألوان النقد الحماسى المندفع القائم على الفقر الفكرى المختزل للسياقات الحية المتعددة المتداخلة للإحياء. أثروا لونا من الانفصال الخارجى على الاتصال الحيوى الداخلى للموروث الجمالى والمعرفى العربى الملتصق بالتاريخ واللغة والذات والهوية، لقد تصور النقد والنقاد الواقع والتاريخ والفكر أشتاتاً متقابلة فلم يتمكنوا من الوقوف على فجوات

الانفصال السارية ضمن - لا خارج - النموذج النقدي والثقافي الاتصالي السائد ، أثروا أن يروا الانفصال في مواجهة الاتصال وليس ضمنه وخلال طيه ، ومن ثمة استنم نقاد شوقي إلى لون من التفكير الأحادي المغلق الفاصل بين إرادة المعرفة وإرادة الحياة ، واستبدت بهم الرغبة الفكرية الملحة في إسقاط المفاهيم والتصورات بعيداً عن جسد الواقع ، ومتطلبات التاريخ ، ومقتضيات التواشج والاتصال . لقد تصور معظم نقاد شوقي قدماً ومحدثين السياق التاريخي الثقافي المعقد لحركة الإحياء أحادياً أقرب إلى الخط الأملس المستقيم ، والتتابع السببي الضحل ، ورأوا في زمنية الإحياء زمنية دائرية تكرارية أزلية ، لا تتعين داخل شروط الزمان المتجدد والتاريخ المتطور ، فصدروا عن تصورات نقدية ومعرفية ما هوية مطلقة ترى الزمان تكراراً ، والهوية تطابقاً ، والثقافة واللغة اتصالاً لا انفصال فيه . وبصفة عامة لم يتصوروا الإحياء أشكالاً متعددة متداخلة متنامية تتنازعها كثافة الزمن ما بين الإحكام والإحجام ، والنظام والانظام والموضوعي ، لقد تلبست في المنظومة الثقافية الكثيفة للإحياء إرادة المعرفة بإرادة الحياة دفعة واحدة .

هذه التصورات المعرفية والنقدية السببية الخطية الاختزالية حصرت معظم النقد والنقاد في ضيق أفق المقولات بديلاً عن رحابة وتعدد الإبداع الخلاق ، وجسارات اختراقات الخيال ، وتنوعات نماذج اللغة الإبداعية اللعوبة الكائنة والكامنة في النموذج الإحيائي الكثيف الذي

بدا في سطوحه الظاهرة لدى نقادنا المحدثين كما لو كان نمطاً أحادياً
مطلقاً لا تتخله الفجوات المعرفية ولا المنحنىات الحضارية، والتداخلات
التخيلية المشحونة بالأفياء والظلال والإمكان

إذن نحن مع شعرية الإحياء في ديمومة زمنية كثيفة معقدة تتمتع
بحيوية الحياة العضوية الخصيبة للكائنات الحية . حيث لا يوجد
ماضٍ في مواجهة حاضر ولا حاضر في مواجهة مستقبل جريباً على
عادة العقل النقدي النظري الأعمى، الذى رأى منظومة الإحياء ذاكرة
مستعادة أو مستعيدة أو تكراراً دائرياً أبدياً، بل نحن في زمنية تعددية
تداخلية تشعبية حية تمور بالجدل البينى الخلاق بين حاضر الماضى
وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل ضمن اللحظة الحضارية الإبداعية
الواحدة، وإن اختلفت نسب هذا الجدل وشكوله ومقاصده . إن الإحياء،
ديمومات وتطابقات ومفارقات واتصالات شتى من التغير والاستمرار،
والثبات والتحول ، والتعدد والوحدة ، والتنوع والاتصال.

إن الإيغال الحى الكثيف في أعماق النماذج الثقافية والتاريخية
والجمالية للأمة مكن شوقياً أن يبحر بعمق مماثل في اللحظة الحاضرة، وما
تترامى إليه من استحضار اللحظة الحضارية الغائبة فالإيغال في أعماق
الحاضر يعنى استحضار الغائب في هذا الحضور ، حيث الوجود غير
الحضور، فالإبداع - أية إبداع - قادر على استحضار الزمنية الكثيفة
الخصيبة للمجرى الأنطولوجي للزمن، حيث لاتنفصل زمنية الإمتاع عن

زمنية الانتفاع، إن اللحظة الإبداعية لحظة استثنائية مدهشة ينهد فيها الحاجر الاجتماعي والثقافي الغليظ بين زمنية الانتفاع وزمنية الإمتاع فيتم اكتشاف المجري المشهدي الكثيف لحيوية الزمن وطلاقاته حيث يتجلى الإبداع فيرى الكائن والكينونة واللغة ليس بوصفهم وحدة وتماسكاً وهوية مغلقة بل بوصفهم احتمالات حدوث لا تنتهي، وإمكانات بناء مفتوحة على التعدد والتجدد والابتكار، ولعل هذا ما يجعل من القدرة الإنتاجية للمجاز أثرى وأعمق وأرحب من قدرة المفاهيم النقدية في رؤية التاريخ والهوية واللغة والواقع.

إن المفاهيم النقدية والمعرفية في نظريات النقد هي (مفهمة للعالم وعملية المفهمة لا تتم بعيداً عن إجراءات الحصر الأنطولوجي، إذ المفهوم ليس إلا وسيلة لوصف العالم كما يعتقد المفهوم، وليس انعكاساً مرآوياً للمعطى الموضوعي المستقل عن تجارب الأفراد، وليس أداة للتفسير، وإنما هو إجراء الاختزال تعدد العالم وسيلانه وتشتته ثم تقديمه كوحدة فصيغة المفاهيم تعمل على تقديم العالم ككيانات موحدة، وذلك بإلغاء تعدد الاحتمالات اللانهائية في العالم والتركيز على المشترك بينها أو ما يعتبر ثابتاً، وهذا البحث عن المشترك بين الاحتمالات يهدف إلى كبت التعدد والسيلان وذلك لجعل العالم يمثل أمام القوانين والبصوابط المحددة لحدوث) (د. عبد الصمد الكباحي، المجري الأنطولوجي، أفريقيا الشرق، ط1، 2006، ص17). وبهذا

التصور لا مفر من اعتبار الجهاز المفاهيمي لأية نظرية نقدية مجرد محاولة تأويلية تفسيرية اختارتها الممارسة النقدية في ذات الوقت الذي غيبت فيه ممارسات نقدية أخرى بالضرورة ، فليس في مكنة أية ممارسة نقدية سوى انتقاء مكنات نظرية نقدية في ذات اللحظة التي تغيب فيها أخرى لأن أية نظرية عبارة عن اختزال وانتقاء وإعادة تركيب للنظرية والممارسة معاً .

وبهذه المثابة المعرفية والمنهجية نحن نتصور أن المفاهيم النقدية والأدوات المعرفية والإجراءات المنهجية التي مارسها معظم النقاد العرب المحدثين حول شعرية شوقي خاصة وشعرية الإحياء عامة هي إثبات يتخلله نفي ، وتطابق يتبطنه اختلاف ، واتصال نقدي تطبيقي يتقحمه انفصال وشروخ وفجوات ، ذلك أن المفاهيم النظرية حين ممارستها النقدية التطبيقية تمارس الإقصاء والاختزال بوعي وبدون وعي ، إقصاء للبعد الماهوي بما هو انفتاح احتمالات الحدوث في الواقع على المستقبل ، وذلك مقابل التركيز التطبيقي على البعد الواقعي المرئي من الظاهرة أي ما تحقق من الاحتمالات في مقابل إقصاء احتمالات أخرى موجودة بالفعل لكن عمى عنها العقل النقدي المغلق بمفاهيمه وتصوراته وممارساته ، وبهذه المثابة المنهجية رأى معظم النقاد في شعرية الإحياء كثيراً مما يرغبون في رؤيته وعموا عما لا يرغبون في رؤيته ، أو قل رأوا ما أتاحته لهم أدواتهم المفهومية ، ونظرياتهم المعرفية ، وغاب

عنهم ما تفلت عن هذه المفاهيم والنظريات . وهكذا يصبح المختلف في شعرية الإحياء بصورة عامة وشعرية شوقي بصورة خاصة مقصياً مغيباً ، تجر عليه نظريات النقد أذيال العفاء ، مقابل البحث المضني لهذه النظريات والمفاهيم لما يماثل معارفها ويطابق تصوراتها في الشعر ، وبهذا يصير المفهوم النقدي محدداً لما يستحق أن يكون داخل حيز الممارسة النقدية وما لا يستحق أن يدخل ضمن هذه الممارسة ، إن العلم ينفي بقدر ما يثبت ويمنع بقدر ما يمنح ، وفي هذا المنعرج المعرفي الحرج ركز معظم نقادنا على ما غاب عن شعرية الإحياء في ضوء الإنصات لصوت النظريات ، ولم يركزوا كثيراً على الحيوية الشعرية المغدقة للإحياء التي لو أصغوا إليها لهطلت عليهم غيوثها الفياضة بعيداً عن أطر المفاهيم ، وسجون النظريات ، وحدود التصورات .

ولا أظن أن نقاد شعرية الإحياء في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر قد وقفوا على تعقيدات أشكال الأمثلة الجمالية المتعددة في الإحياء الشعري ، بقدر ما تصوروا فكرة المثل الشعري تصوراً فقيراً أقرب إلى منطق الهوية الجمالية والمعرفية المغلقة على التقليد الأعمى المجتر لإنتاج ما سبق إنتاجه . أو حتى زحزحة النموذج الجمالي المسيطر قليلاً ، ولكن من داخل نسقه الصارم بعيداً عن فكرة الحوار المنتج ، والتحول المبدع الذي تمارسه الثقافة القومية في لحظات انتقالها الإبداعي وتحولها الحضاري الكبير على يد كبار المبدعين الذين استصفت عقولهم

وأخيلتهم وإبداعاتهم الحركية الإبداعية المعقدة للتحويل الحضاري ، والتطور الشعري ، والانتقال الثقافي ، ولأمر ما شاب حركة النقد العربي الحديث كثير من الاضطراب المنهجي ، والخلل المعرفي ، والفقر النظري في تصور دينامية شعرية الإحياء فقد رأوها من خلال أبنيتهم المعرفية ، وتصوراتهم النقدية في صورة أقرب إلى هوية التطابق . لا حركية الانفتاح ، وأحادية فكرة المثل الأعلى ، لا تعددية الأمثلة ، وتنوعها وتناميها الشعبي الابتكاري داخل هذا السياق الجمالي المعقد الواسع ، لقد سمى العقاد من قبل شعراء الإحياء بشعراء النماذج لا شعراء الشخصية المتفردة ، والذات المبتكرة ، وقد جرى العقاد في هذا التصور معظم نقاد الإحياء مثل طه حسين والمازني ومحمد حسين هيكل وغيرهم ، ولقد تزامن هذا مع الدعوة إلى أدب جديد قادر على استيعاب نبض اللحظة الحضارية الجديدة ، وكان مصطلح أدب الشخصية والذات المتفردة قرين الوعي بالذات العربية الجديدة وماتستشعره من تحول عقلي روحي ثقافي جديد شهد بروز أطروحات الفكر النهضوي المحدث ، وولادة الأحزاب السياسية الجديدة ، والمناهج المعرفية الحديثة ، كل هذا خلق إحساساً حضارياً ذاتياً عارماً لم يمكن نقاد الإحياء إلا برؤية ما يندفعون قسراً إلى رؤيته وأعمالهم كثيراً أو قليلاً عما لا يفكرون في رؤيته أو لا يرغبون في رؤيته ، أو ما يجتهدون ضد رؤيته ، ولكن شتان بين الدعوة إلى تفتيح آفاق جديدة

للفكر والشعر واللغة والحياة وبين شرعنة هذه الآفاق التنظيرية داخل لحم ودم السياق التاريخي الفعلي للحياة والناس وما ينغمرون فيه من تصورات ، ويستولى عليهم من رؤى وطمححات ، وفي عمق هذه الفجوة الحضارية والثقافية والجمالية بين ما تطمح إليه العقول ، وتتواثب صوبه الأخيلة ، وبين ما يمور به الواقع والتاريخ بالفعل لا بالقوة ، وفي عمق هذه الفجوة لم يتمكن معظم نقاد شعرية الإحياء من رؤية التعدد الدينامي المعقد لحركية هذه الشعرية وقدرتها على تحريك الوعي واللاوعي الذاتي والجمعي دفعة واحدة ، وإن بنسب جدلية معرفية متفاوتة بين تصورات النقد والنقاد وممارسات الشعراء والكتاب ، ولعل من آثار هذه الفجوة الحضارية أن وجدنا هذا التناقض الثقافي والنقدي العميق لدى معظم نقاد الإحياء بين ما كانوا يتصورونه على مستوى النظر النقدي وبين ما كانوا يمارسونه على مستوى التطبيق النقدي ، فرأينا المازني مثلاً يحاسب حافظ إبراهيم على سرقاته الشعرية بنفس الآليات النقدية القديمة التي مارسها الخطاب النقدي العربي الموروث في تتبع سرقات الشعراء القدامى ، كما نرى من مظاهر النظرية النقدية القديمة كثرة الموازنات الشعرية التي أقامها نقاد الإحياء المازني والعقاد وطه حسين وهيكل بين شعر حافظ وغيره من الشعراء القدامى والمحدثين ، بل بلغ الجمود والتكلس والعكوف على النموذج النقدي العمودي الموروث لدى النقاد الجدد مبلغاً أبعد مما دعا إليه هذا النموذج في الشعرية

القديمة ، فإذا كانت النظرية النقدية القديمة دعت إلى الحفاظ على النمط الشعري السائد ورفضوا الاستعارات الجديدة ، والتشابه البعيدة ، والمعاني غير المطروقة والمستحيلة . فقد دعا إلى ذلك وأعنف منه أيضا أصحاب الاتجاه الجديد في الشعر والنقد معا ، ولم يلتفتوا في غمرة نشوة إزدهائهم بمذهبهم الجديد إلى ما استفرقوا فيه من عنف المثل الشعري الأعلى القديم غير واعين بالتناقض الجلي الواضح بين المقاييس الجمالية الجديدة التي يطمحون إليها وبين ممارساتهم النقدية والشعرية الفعلية التي يمارسونها داخل نسق التاريخ ، وإكراهات الثقافة . فأعادوا قضايا الطبع والصنعة ، والصدق والتكلف ، والذاتي والموضوعي ، ونشدوا شرف المعنى معا ، والوقوف على تأثير البيئة الاجتماعية والثقافية والجمالية في تراكيب الشعر ومجازاته في صورة نقدية أقرب إلى مجاز المرأة النقدية الانطباعية العاكسة صور الواقع والإحساس والثقافة انعكاس الشبيه للشبيه ، أو محازاة المثل للمثل

ولعل نظرة نقدية متأنية لعناوين الدراسات النقدية الصادرة في بدايات عصر النهضة في النصف الأول من القرن التاسع عشر تؤكد أنها اندرجت في السياق النقدي التفسيري الانطباعي وقد خضع الجهاز النقدي النظري لدى معظم نقاد الإحياء الكلاسيكيين لعمود نقدي مكرور أشبه بالعمود الشعري الموروث ، وقد أدى ذلك إلى اتساع عمق الفجوة بين ما يمارسه النقاد في نقودهم التطبيقية وبين ما يطمحون

إليه على كل المستويات الثقافية والسياسية واللغوية والجمالية. نلاحظ ذلك سواء في النقود التي عالجت المفاهيم النظرية للنقد أو التي كتبها النقاد في ممارساتهم النقدية التطبيقية، فلدينا كتاب عباس العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي 1937)، وكتاب طه حسين (حافظ وشوقي) ومقدمة أحمد أمين (لديوان حافظ عام 1937)، حيث نجد الأدوات المعرفية والثقافية والمنهجية للخطاب النقدي بصورة عامة تتخذ من المنظومة المعرفية لمجاز المرأة أساساً مكيناً لرؤية هذا الخطاب للشعر واللغة والثقافة حيث تعكس المرأة التطابق والانسجام بين الذات الشاعرة والذات الشعرية، والاتساق المطلق بين الأصل والنسخة المكرورة عنه، وكان أحداث الحياة تساوي أحداث الفن، ولعل هذه التصورات النقدية والإبداعية التي عابوها على شعرية الإحياء هي نفس المثالب والمعائب التي وقع فيها أيضاً جل هؤلاء النقاد بما يؤكد الفارق الهائل بين طموحات الفكر وممارسات التاريخ، والحلم بأفاق جديدة للإبداع على مستوى التصور النظري ومحاولة شرعنة هذه الآفاق النظرية داخل السياق التاريخي والثقافي الفعلي لتكون جسداً يومياً حياً مطرداً في جميع خلايا وأنسجة النظام الثقافي والعقلي والوجداني للواقع حتى يتم دمج الوعي بمجرى التاريخ، ولعل هذا يؤكد لنا نفاذ مقولة (وليم راي) الذي ارتأى " أن أشد البرامج النقدية جنوحاً نحو الراديكالية اليوم ليست خروجاً على التقاليد الماضية بقدر ما هي تكملة

لها ، وليست ثورة بقدر ما هي تطور (المعنى الأدبي : من الظاهرانية إلى التفكيكية ، ترجمة د. يوثيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 ، ص 17

لقد تصور نقاد الإحياء فكرة المثل الأعلى الجمالي لشعرية الإحياء من جنس الاستعارات النقدية النسقية الصارمة التي تحكمتم بجهازهم النقدي جميعاً وهي مرآة ماهوية مطلقة تربط ربطاً اختزالياً كمياً بين حقيقة الإبداع ومجمل الظروف الاجتماعية والثقافية والجمالية التي أنتجته ، في صورة تنظيمية تراتبية صارمة لا تعرف التناقض والاختلاف والتحول إلا قليلاً أو داخل الإطار النسقي للمرآة نفسها لا خارجها ، ولذلك تصور هؤلاء النقاد شعرية الإحياء محض ذاكرة مستعادة أو مستعيدة لفكرة الأصل الذي لا يتغير ، والهوية التي تطابق ذاتها ، والاستمرارية العارية عن أي اختلال وانفصال ، ومن هنا كان بعض الخلل المعرفي والثقافي والنقدي العميق الذي أصاب حوارنا وجدلنا حول شعرية الإحياء عامة ، وشعرية شوقي خاصة بل جل الشعرية العربية التي تطورت بعد شوقي حتى لحظتنا الراهنة .

إن جل النقاد الذين عاجلوا شعرية شوقي في الخطاب النقدي المعاصر على اختلاف شمول الخطاب النقدي بين الكلاسيكي والرومانسي والواقعي والحداثي كانوا من النقاد النظريين الاختزاليين يخضعون معرفياً لمنظومة التبسيط، ونقدياً لمنظومة الأحكام الكلية

المطلقة، وسياسياً لمنظومة الكبح والتسلط ، وتاريخياً لمنظومة إسقاط السياق التاريخي والقفز فوق الواقع ، وكل هذه المنظومات المعرفية المغلقة يحكمها المنطق الصارم ، والموضوعية السببية ، غير منتبهة إلى منظومة التناقض والتعدد والاختلال والتحول الكامنة في عمق السؤال الإحيائي النهضوي حيث يعني ضمن ما يعني الوقوف على اللحظات الأصيلة المتوهجة في عمق تراث الأمة ووصلها باللحظات الحضارية الجديدة التي تطرحها أسئلة الواقع الراهن في ذات اللحظة التي تمكنها من قراءة المستقبل الكمين في عمق الحاضر وتهيئة الآفاق المعرفية والثقافية والجمالية لانبثاقه ونموه وانطلاقه .

إن شعرية الإحياء تتجلى عبر ديمومة زمنية كثيفة معقدة تتمتع بحيوية الحياة العضوية الخصيبة للكائنات الحية ، حيث لا يوجد ماضٍ في مواجهة حاضر ولا حاضر في مواجهة مستقبل جرياً على عادة العقل النقدي النظري الأعمى، الذي رأى منظومة الإحياء ذاكرة مستعادة أو مستعيدة أو تكراراً دائرياً أبدياً، بل نحن في زمنية تعددية تداخلية تشعبية حية تمور بالجدل البيني الخلاق بين حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل ضمن اللحظة الحضارية الإبداعية الواحدة، وإن اختلفت نسب هذا الجدل وشكوله ومقاصده . إن الإحياء ديمومات وتطابقات ومفارقات واتصالات شتى من التغير والاستمرار، والثبات والتحول ، والتعدد والوحدة ، والتنوع والاتصال

وربما نعى نقاد الديوان: العقاد والمازني وطه حسين خفوت وتلاتشى الصوت الذاتى، والتخييل الطليق لدى شوقي ولكتنا ربما ندعى أن ما قام به شوقي من ابتكارات شعرية رومانسية في منجزه الإبداعي الأخير يتكافأ إن لم يفق ما قامت به مدرسة الديوان في معظم منجزها الشعري الرومانسي ، فما أسسه شوقي من شعرية الذات والوجدان في هذا الباب يعد ريادة عظيمة بكل المقاييس ، وسوف يعترف العقاد بأخرة من حياته بهذه الريادة على كل المستويات ، ولعلنا لو وقفنا أمام بعض الدراسات النقدية المنهجية الرصينة التي أرادت أن تتحقق بصورة منهجية تطبيقية من طبيعة الجدل النقدي بين المدرستين : البعث الإحيائي ومدرسة الديوان ونصيب كل منهما من التقليد والتجديد لوجدنا أن هذه الدراسات التطبيقية قد توصلت إلى نتائج تطبيقية مذهلة على عكس ما شاع وساد في تاريخ النقد العربي الحديث من سبق التجديدي الكبير لمدرسة الديوان على مدرسة الإحياء ، ولعل هذه النتائج النقدية التطبيقية قد أدت بالفعل إلى كثير من المراجعات النقدية الجذرية للمفاهيم النقدية والمعايير الجمالية حول طبيعة الصراع وحدوده وأشكاله ونتائجه بين المدرستين .

ولعل أولى هذه المراجعات النقدية الأصيلة التي توصلت إليها معظم هذه الدراسات أن شوقياً لم يدرس شعره في هذا العراك النقدي المحتدم دراسة نقدية جمالية شاملة تعكف على شعرية شوقي بوصفها شعراً

وليس بوصفها وثيقة نفسية كما ارتأى جل نقاد الديوان، أو وثيقة اجتماعية ثقافية كما ارتأى جل نقاد الإحياء، فلم يتوسع العقاد مثلاً في نقد شعرية شوقي "توسعاً يتكافأ مع قوة الحملة التي أشعلها في وجهه، وبمقدار الضجيج الذي أحدثه في كتابه الديوان، والأسس النظرية التي أرساها (د. محمود إسماعيل عمار : شاعرية التشبيه) كما يراها العقاد في نقد شوقي، مجلة علامات . المملكة العربية السعودية . م 11 ج 44 ، يونيو 2002 ، ص 1033 .

وقد لحظ الدكتور محمد مصطفى بدوي نفس الملاحظة من قبل في دراسته القصيرة المركزة المحكمة عن " الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي " فقال : " أود في هذه الكلمة أن أقف وقفة متأنية عند قصيدة "الهلال" لشوقي ، لقد اخترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تمثل بعض جوانب من شوقي خير تمثيل ، ومنها قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ويحول بيننا وبين الانزلاق في هاوية التعميمات، والأحكام المطلقة التي كثيراً ما يتردى فيها الحديث عن شعر شوقي ... فلا شك أن شوقي على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التي وضعت في دراسة شعره ، لا يزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولاً قبل أن يكون وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية (د. محمد مصطفى بدوي ، الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي ، مجلة فصول ، مج 3 ، ع 1 ، 1982 ، ص) . وأظن أن عدم العكوف على

شعرية شوقي - وليس شوقياً بلحمه ودمه - بصورة نقدية تطبيقية تفصيلية وفق منهج نقدي دقيق ومرن لا يفصل بين إرادة الشعر وإرادة التاريخ والحياة يفقدنا القدرة على رؤية العبقرية الشوقية وكيف صاغت الوجدان الذاتي والجماعي العربي في مصر شعراً متوهجاً بالإبداع والتجديد.

ولعل الدكتور محمود إسماعيل عمار قد قام في دراسته القيمة ("شاعرية التشبيه كما يراها العقاد في نقد شوقي") برصد جانباً فنياً مهماً في معركة الصراع الجمالي والمعرفي بين شوقي والعقاد وهو جانب التشبيه، فعكف على دراسته دراسة تفصيلية تطبيقية فتوصل إلى (كان أحمد شوقي أسبق من العقاد في الاطلاع على حقيقة الشعر واتجاهاته، فقد أوفده الخديوي توفيق إلى فرنسا ليدرس القانون والأدب سنة 1888م قبل مولد العقاد بعام، ف قضى هناك ثلاث سنوات يقرأ الكتب ويسمع المحاضرات، ويشاهد المسارح، وارتبط بصداقات عديدة مع شعراء فرنسيين كبار، وتأثر بدي موسيه ولامرتين وفيكتور هوجو ولافونتين كما قرأ لكورنيس وراسين وغيرهم).

لكن العقاد باغت شوقياً بكتاب الديوان متوجهاً في غالبته إلى شخصية شوقي وطعنه في صميم فنه ومهنته دون سابق إنذار لهدم شوقي وإسقاط شعره "وأغلب الظن أن العقاد قد قام في كتاب الديوان بنثر شعرية شوقي بدلاً من الوقوف على ملامح تفريها وأساليب

فراحتها لا عن سقم في الفهم ولا بلادة في التفكير ، بل كان عن سوء نية مسبقة فالعقاد لدينا أعلى من سقم الفهم وأقرب إلى سوء النية هنا. ولعن الله السياسة وما تجر إليه من العمى والتعدي!! فالأمر لم يكن نقد شوقي أو إقامة حوار نقدي خلاق حول شعرية الإحياء بقدر ما كان المقصود هدم شوقي وتخطيم دوره العظيم في الشعرية العربية ، وإلا فقل لي لماذا انتهج العقاد مثلاً أسلوب تمزيق الجسد الحي للنص الشوقي فتناوله أبياتاً جزأياً ، وكلمات أشتاتاً وصوراً أباديد شتى بدلاً من نقد القصيدة كاملة مستقصاة بوصفها صورة لغوية جمالية كلية لاسيما أن العقاد مؤسس الدعوة إلى الوحدة العضوية للنص!!

أليس في المسلك التفتيتي للعقاد هدماً لشعرية شوقي؟! وإهداراً لكثافة السياق الشعري والثقافي على السواء ، فضلاً عن أن العقاد نفسه كما يقول الدكتور محمد مندور في كتابه " النقد والنقاد المعاصرون " (لا يخلو شعره من سمة التفكك التي وصم بها شوقي ، كما أن إلحاح العقاد على الجوهر دون العرض معناه إحالة الشعر إلى فلسفة وميتافيزيقا ص 115 - 118) .

فضلاً عن ذلك شدني ملمح خطير من ملامح نقد العقاد لشوقي في كتابه الديوان - وهو عكوفه على شعر الرثاء دون غيره من تعدد ألوان الشعر عند شوقي . فقد حظى الرثاء بالقدح المعلي في نقد العقاد ولعلني أتساءل هنا : لماذا اختار العقاد القسط الأعظم من نقده من شعر الرثاء عند شوقي؟! ربما تحدثني النفس - وبعض حديث النفس ظن

وبعض الظن إثم ولكن بعضه حق أحياناً - تحدثني نفسي بأن العقاد أراد أن يستعدي على شوقي الساسة والوجهاء الأحياء جراء تقصيره في رثاء الساسة والوجهاء الراحلين ، وربما تفجر عاطفة الرثاء شعوراً جمعياً شعبياً عاماً لدى القراء على اختلاف المشارب والأذواق تجاه رجال أفذاذ أجلاء لهم مكانتهم الرفيعة في نفوس الشعب والمثقفين ، شخصيات أبليت بلاءاً حسناً في رفع قيمة الوطن في مصر وتركت لهم في نفوس الشعب عزيز المكانة ، ورفيع الإجلال ، فلما رثاهم شوقي لم ينطلق على سجيته الصادقة بل كان شديد الاحتياط والحذر محاصراً بين قيود القصر ومطالب الحرية والإبداع ، فهل أراد العقاد من عكوفه على شعر شوقي في الرثاء أن يلمز قناة شعريته من هذا الباب ، ويستعدي عليه الضمير الجمعي الشعبي تجاه الراحلين الإجلال ؟!

أضف إلى ذلك أن شعر الرثاء الذي وقف عليه العقاد معملاً فيه مشروطه النقدي الجدلي الحرون ، لم يطبع معظمه إلا بعد وفاة شوقي ، فقد طبع ديوانه الطبقة الأولى عام 1898م ثم أعيد بنصه عام 1911م ثم صدر الجزء الأول من المجموعة الكاملة الجديدة عام 1926م ثم طبع الجزء الثاني من هذه المجموعة عام 1930م وكل ذلك جاء خالياً من أية قصيدة في الرثاء ، فقد جاءت مراثي شوقي في الجزء الثالث المطبوع عام 1936م بعد وفاة شوقي بأربع سنوات ، مما يؤكد على أن نقد العقاد لمراثي شوقي كان انشغالا مقصودا بأحد عناصر الصورة ت وهي صورة الرثاء . على بقية جوانبها المتعددة المعقدة المتفاعلة ، ولقد كان الدكتور أحمد الحوفي

محققاً في دراسته (نظرات في مراثي شوقي) التي نشرها بمجلة الثقافة المصرية ، ع مايو ، ع 80 ، 1980 ، ص 37 . حيث قال : " ومن عجب أن بعض خصوم شوقي حاولوا عبثاً أن يثلموا برجه الشامخ فوجهوا إلى شعره أباطيل شتى ، منها أنه أكثر من الرثاء إكثاراً ينبئ عن تكلف وتملق ، كأنه موكل بتشجيع كل من مات ، وتناسى أولئك الحاقدون أن شوقي كان يرثي بلسان مصر كلها .

يقول شوقي :

رب جار تلفتت مصر تولىه	سؤال الكريم عن جيرانه
بعثتني معزياً بماقي	وطني أو مهنئاً بلسانه
كان شعري الغناء في فرح	الشرق وكان العزاء في أحزانه

وكل ذلك يقفنا على ضرورة مراجعة الخطاب النقدي الديواني برمته من مدرسة الإحياء الشعري من خلال آليات ومعارف خطاب نقد النقد . لقد عجل العقاد ومدرسته كل الإعجال في تفجير الصراع بين القديم والجديد على المستوى النظري المجرد دون تقديم ممارسة شعرية ثقافية عملية تقيم الدليل العملي الملموس على المفاهيم والأفكار .

إن العكوف على شعر شوقي وليس شخصية شوقي كان محكاً نقدياً دقيقاً لاكتشافه واكتشاف منجزه الإبداعي في سياق الشعرية العربية . وعلى الرغم من عمق وخصوبة الأفكار النقدية الجديدة التي جاءت بها

مدرسة الديوان غير أن الوقوف على أفكار حول الشعر غير العكوف
على الشعر في ذاته ، فالقصيدة الأصلية قادرة على التواصل الفكري
والحضاري والإنساني العميق حقاً من خلال

أبنيها اللغوية . إن أحداث الفن غير أحداث الحياة لكنها موشوجة
بها بألف سبيل ودليل ، ولقد قامت مجلة فصول القاهرية بهذه المهمة
النقدية الشاقة حول شعرية شوقي في عددها : 1 ، ع من المجلد الثالث
من أكتوبر عام 1982 وحتى مارس 1983 .

وثمة دراسات نقدية منهجية رصينة عكفت على شعرية شوقي
تستنبط علائقها الفريدة ، وطاقتها الأسلوبية الثرة الخصيبة ، وقد دفع
الدكتور حلمي بدير فرية عطل شعرية شوقي من دعوة الديوان إلى
الوجدان وشعر الشخصية ورجوع الشعر في شعريته إلى أصل عميق
نافذ من أصول خصوصية الروح ، وفرادة الإحساس وذلك من خلال
دراسته عن " الوجدان في شعر شوقي وحافظ " ثم ضم هذه الدراسة
فيما بعد في كتابه " دراسات نقدية في الشعر والقصص) . د. حلمي
بدير، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1983 ، ص 1 - 83 .

ولعل الدكتور محمود الربيعي في معالجته شعرية شوقي قد أبان
عن هذه المنهجية النقدية الدقيقة بقوله (ودعك مما يمكن أن يقال بأن
هذه القصيدة يمكن أن تفكك إلى أبيات مفردة ، وأية مادة في الدنيا لا
يمكن أن تنحل إلى جزئياتها وعناصرها المفردة ؟ ودعك مما يمكن أن
يقال من أن شوقي هنا يحاكي ، " غزل " و " وصف " الآخرين !!

وأي إنسان في الدنيا يمكن أن يزعم أنه يتنفس هواء لم تزفره رثتان من قبل ؟ إن الوقوف على أسلوب البناء في القصيدة أولى بالرعاية دائماً من محاكمتها طبقاً لمقاييس مجلوبة من خارجها ، وإن تلقى عطاء الفن ، ومحاولة تحليله ، أولى بالرعاية دائماً من النظر المتعالي إليه ، أو الاقتراب منه وفي يدنا صولجان السلطان النقدي أو حتى " ميزان العدالة النقدي " د. محمود الربيعي ، مجلة فصول ، شوقي وحافظ ، ج 1 ، مج 3 ، أكتوبر - ديسمبر ، 1982م .

والشيء العجيب أن هذه الدعوة المنهجية الرصينة في دراسة شعرية شوقي من خلال أبنيته اللغوية والتركيبية والمجازية والصوتية قد دعا إليها طه حسين قبل دعوة محمود الربيعي بأكثر من نصف قرن ولكن لم يدرس طه حسين شعر شوقي دراسة لغوية جمالية داخلية ، بل ظل عاكفاً على تشريح شخصية شوقي أكثر من شعره .

والسؤال المهم هنا : لماذا لم يستطع طه حسين أن يتبين عبقرية شعرية شوقي في حينها مثلما فعل العقاد أيضاً ؟ ثم استبان له النهج الصحيح بعد وفاة شوقي ؟ أغلب الظن أن العراك السياسي المشتعل قد غطى غباره الكثيف على رهافة شعرية شوقي كما أخفى طاقاتها الأسلوبية الهائلة في القدرة على الابتكار والذهاب في مناحي التصرف والتجديد كل مذهب . فهل غطى الإعجاب والاندهال بالنموذج النقدي الأوربي الذي تبناه العقول والمآزني وطه حسين على شعرية شوقي فحجب عن إدراكهم الدور الإحيائي العظيم الذي أسسته شعرية شوقي في خطابنا

النقدي والثقافي الحديث ؟

إن الدعوة المنهجية إلى دراسة شوقي من خلال شعره وليس من خلال شخصه التي دعا إليها طه حسين وتخلي عن ممارستها تطبيقياً هي ذات الدعوة التي دعاها محمود الربيعي بعد أكثر من نصف قرن وحاول أن يطبقها ، وهنا يثور سؤال نقدي ومعرفي مهم : هل يكفي مجرد التشرب بالمقولات النظرية والثقافية للتجديد على المستوى النظري في تجديد الحياة الجمالية والثقافية؟! أم الإصغاء إلى كثافة حركة الواقع وتعدد مطالب التاريخ ، وتنوع حيوية الإبداع هو المحك وعليه المعول؟! وانظر معي ماذا قال طه حسين منذ أكثر من نصف قرن " لغيري أن يمدح شوقي بلا حساب أما أنا فلا أريد أن أمدح ولا أريد أن أذم وإنما أريد أن أنتقد ، وأن أؤثر القصد في النقد ، وأظن أنني أجل شوقي وأكبره بالنقد أكثر من إجلالي إياه بالتقريظ والثناء ، وقد شبع شوقي ثناء وتقريظاً ، وأحسبه لم يشبع نقداً بعد ، لقد قرأت مقدمة محمد حسين هيكل لديوان شوقي وكنت أظن أنني سأظفر بشئ صريح في العقيدة الشعرية لشوقي فيما كتب هيكل والواقع أن ليس لشوقي عقيدة صريحة في الشعر ، وما أرى أنه قد حاول أن يكون لنفسه هذه العقيدة ، وما أرى أنه فكر في الشعر إلا حين يقوله ، وإنما هو كما يقول هيكل في شئ من الدهاء " مجدد حيناً ومقلد حيناً آخر ، وهو في تجديده وتقليده لا يصدر عن عقيدة فنية واضحة " لقد كان شوقي مجدداً ملتوي التجديد ، وبمضي الزمان فإذا تجديد شوقي يستحيل شيئاً فشيئاً إلى تقليد ظاهرة للمقدماء) . أنور الجندي

المعارك الأدبية بين شوقي ونقاده، مجلة الهلال المصرية، 116، نوفمبر،
السنة 76، 1968، ص 207، إن طه حسين لم يقف على شعرية شوقي وإنما
عكف على شخصيته الشعرية ناعثاً إياها تارة بالذم وأخرى بالمدح وكأنه
قد استبدل الكلاسيكية الاجتماعية عند شوقي بالكلاسيكية النفسية عند
جماعة الديوان، ومع مضي الزمن بشعرية شوقي رأى طه حسين أنه لم
يزدها الزمن إلا تقليداً على تقليد وجموداً فوق جمود، وانظر معي مدى
التناقض النقدي في آراء العميد بين وصفه لشعرية شوقي بالجمود والتقليد
هنا، ووصفه هذه الشعرية نفسها بعد ربع قرن أو تزيد بالعبقريّة والإبداع
، وهو نفس التناقض والارتباك الذي وقع فيه العقاد من قبل في الحكم على
شعرية شوقي، يقول طه حسين الشيخ معارضاً طه حسين الشاب: (إن
شوقي بعد أن عاد إلى مصر من المنفى تحول تحولاً خطيراً حقاً، لا نكاد
نعرف له نظيراً عند غيره من الشعراء الذين سبقوه إلى أدبنا العربي وتحول
من ناحيتين خطيرتين: فأما إحداهما فهي أن شعره التقليدي تحرر من
التقليد... وكاد شعره يصبح صورة لأهواء الشعب وميوله من حوله...
والتحول الثاني: أنه فجأة اكتشف نفسه، وإذا هو شاعر قد خلق ليكون
مجدداً، فأقبل على التجديد في السنين الأخيرة من حياته فأدخل في اللغة
العربية وفي الشعر العربي خاصة فناً جديداً لم يسبقه أحد إليه، وهو فن
التمثيل الشعري، ومهما يكن من أمر فحسب شوقي أنه قد رد إلى الشعر
العربي قوته ورصانته ومتانته وحسبه بعد البارودي أنه الشاعر الذي رد
الشعر العربي إلى حياته الأولى) (تقلاً عن: أنور الجندى، المعارك الأدبية

بين شوقي ونقاده، مرجع سابق، ص 208 - 209 .

وهو نفس الاعتراف الذى اعترف به العقاد بأخرة من حياته بعد أن بلغ من العمر النقدى والثقافى عتيا فقد ورد فى مجلة (الكاتب المصرية) أن وجهت سؤالا نقديا لطفه حسين والعقاد تحت عنوان (هل غير الزمن من رأيكم فى شعر شوقى وحافظ) فى العدد أكتوبر /مج 4، ج 10، عام 1947، وكان رد العقاد (ومقطع الرأى فى شوقى وحافظ عندنا أنهما ولايزالان يستويان على أرفع القمم العالية بين نهايات التقليد، وبدايات التجديد، وأن مانقص منهما فى الجديد تقابله زيادة فى القديم) والتساؤل هنا : كيف يتأتى تاريخيا وجماليا أن نطلب المزيد ممن يجلس على القمة القصوى بين آخر حدود التقليد وأول حدود التجديد؟! ألا تكفى هذه الميزة التجديدية العظمى فى رج النموذج الجمالى والثقافى السائد لانسفه وتخطيمه بما لايتأتى تاريخيا ولاجدليا، بما يدخلنا فى ميتافزيقا نقدية لاتاريخية!!

ألا يكفى رج النموذج الجمالى والحضارى السائد وزحزحته قليلا عن صلادة أطره المتحكمة كما فعل شوقى بعبقريته الخلاقة بما يفتحه على إمكانات تجدد واحتمالات تطوره بدلا من نسفه نظريا لا تاريخيا والهروب إلى الأمام شكليا لاجدليا!! لقد كان شوقى شان كل عبقرى أصيل مشغولا بخلق التوازنات بدلا من القفز فوق التاريخ واللغة وهميا، أليس فى خلق هذا التوازن المعقد اللطيف والحفاظ كثافة على النسب الجمالية والمعرفية والتاريخية المتداخلة مايسمح بخلق جدل

جمالى تاريخى صحى ومنتج بما يدفع الأنموذج الجمالى السائد صوب المستقبل إن قليلا أو كثيرا مما يؤكد رهق وخطورة الإحياء، وماذا سيكسب العقل العربى لو تقدمت مكوناته نظريا وتخلف واقعه الفعلى تاريخيا؟! ماذا يفيد التغنى بكلمات الحداثة دون إحداث هذا التكييف الجدلى العميق بين الواقع والنظرية والنقد والوعى النقدى؟! وبهذه المثابة المنهجية اللاتاريخية هل توازن مكاسبنا القشرية العجلانة خساراتنا التاريخية الفادحة؟!

ولذلك كان من الخير لنا فى تصورنا لإشكالات التأصيل والتجديد أن نتحرر من حس الرغبة والرهب الذى يعتادنا فى التصور والممارسة، أى أن نتخلى عن التفكير بمنطق التأزم ونثمن التفكير بمنطق الحرية فنرى الواقع واللغة والتاريخ بوصفهم ديمومات زمنية كثيفة من الحركة والنماء والتعدد والانتشار والتداخل علينا أن نجاهد جهادا نقديا مستمرا ضد تسلط الأطر، ورتابة التصورات، ورسوخ المعتقدات، ليتسنى لنا فتح الكثافة المعقدة لحيوية التاريخ، وتعدد مسارات الحياة وتدافعها الحى الخلاق، فالنهج الأمثل فى تصورنا لجدل التجديد أن نهىء السبل لانبثاقه ونمائه، دون أن نتسلط على كيفيات حدوثه فنحددها أنفا، إن الانعتاق قليلا أو كثيرا من سطوة الأطر، وأسر المقولات، وفتنة المصطلحات يقربنا كثيرا أو قليلا من رؤية النسخ الحى المواري للحياة بوصفها إمكانات حدوث لاتنتهى، وطاقات حركة لاتكل ولاتمل. ومن ثمة كانت القدرة النقدية والمعرفية على رؤية الواقع والتاريخ واللغة بوصفهم

مسارات متفردة، وانزياحات مذهشة، وطلاقات منفلة مفتوحة، هذه القدرة تهيئنا من الوقوف على كلمتى التأصيل والتجديد وقوفا متعددا متنوعا مفتوحا، حتى نتمكن من رؤية شعرية الإحياء جغرافيا شعرية مفتوحة على الهواء الطلق وليس تاريخا ثقافيا مكرورا مغلقا.

ولعل شيئا من هذا العناء الجمالى والكد الثقافى الجهدى والرهق المعرفى والحضارى المستمر عاناه أحمد شوقى فى دأبه الجمالى واللغوى المتواصل ضد أشكال التقليد ووصايا الأطر الراسخة، ووكالة الأحكام الجمالية والثقافية الجاهزة، فالتأصيل لدى شوقى كان وليد الانشغال المتواصل بحركة اللحظة الحضارية الراهنة، ومحاولة التواصل بفكرة الأصل الحى المتجدد وليس مجرد الرجوع إلى الأصل الثابت القار، فقد كان التأصيل ضربا من نقد العقل الجمالى الجماعى الجامد وتخليصه من أوهامه اللاتاريخية، ومن هنا كان شوقى فى إبداعه أكثر وعيا وأصالة من جميع نقاده، وذلك راجع فيما نرى إلى أنه كان يمارس انفصاليين مبدعين من خلال اتصاليين راسخين، كان يمارس انفصالا عن الحاضر الجمالى والثقافى المتخشب من خلال اتصاله بالماضى الأصل المتجدد فى ذات اللحظة التى يمارس فيها انفصالا عن عناصر الثبات والجمود فى هذا التراث ليقوم اتصالا أنيا مباشرا مع عناصر الحركة والنماء والتحول فى الحاضر الذى يحياه، لكن معظم نقاد شوقى من كان فى صفه ومن كان ضده لم يتمكنوا من رؤية شعرية شوقى فى ذاتها ولذاتها ملتحمة بسياقها التاريخى الجدلى الخاص بها، وربما ركزوا

دائما على مافات شوقى ولم يركزوا كثيرا على ما ابتدعه شوقى وأنشأه
إنشاءا، فناصبوه الرفض المندفع العجلان، أو القبول المطلق دون روية
وتبصر، ولعل ذلك يفسر لنا من بعض الوجوه: لماذا تراجع معظم نقاد
شوقى عن جل نقودهم فى بأخرة من حياتهم النقدية والمعرفية.

وفى وسط هذا الغبار السياسى الكثيف، لا الجمالى ولا التاريخى، ربما
نستطيع أن نفسر الآن لماذا قد توارت عن المشهد النقدى قامة نقدية
وشعرية كبيرة أصيلة فى بواكير صراعنا الحضارى والثقافى فى منتصف
القرن العشرين فى الشعر والنقد مثل عبد الرحمن شكرى، لقد كان
شكرى فى رأينا القامة الفكرية والثقافية والشعرية الباذخة التي وعت
بأصالة نادرة معنى الجدل الحى الخلاق بين القديم والجديد فى صورة
أقرب إلى جوهر الشعر ومطالب التاريخ وإكراهات الثقافة دون تضحية
بالإحساس العميق النافذ بالموروث النقدي والبلاغي العربى أكثر من
زميليه العقاد والمازني، بل ربما كان يمثل القمة الثقافية العتيدة المرشحة
بجدارة منهجية أصيلة قادرة على قيادة التجديد وما يتطلبه من الوعي
بطبيعة الجدل الثقافى والجمالى مع الآخر الغربى من جهة وطبيعة حيوية
وخصوبة الواقع الراهن من جهة أخرى وقلاقل أشواق المستقبل الكامن
فى رحم الحاضر، من جهة أخيرة.

كان شكرى يحس أن قيادة التأصيل والتجديد تحتاج إلى لدانة
الفكر لا تصلبه، وموده الاستيعاب لا صلافة الجدل المجرد، وخصوبة
الاستبصار بكثافة العلاقات وانتشارها لا عنف الإقصاء وضيق

الاختزال ، ومن ثمة كان أكثر هدوءاً ودمائة وخلقاً وموضوعية فى الوعي والممارسة ، فقد كان يعي أنه ما من بد من مرور التأصيل والتجديد عبر إكراهات رمزية ثقافية واجتماعية عديدة ولكي يتم النفاذ المبدع الخلاق من خلال سلطة اللغة الرمزية العامة التي تكون سلطة الواقع ، وسلطة الشعر وسلطة التاريخ لابد من المرور بطرق كثيرة من التجريب والممارسة والتخلية ثم التنقية والتصفية من الشوائب ثم الشروع أخيراً في الولادة والنمو الطبيعي .

لقد كان شكري عبقرياً بحق في تصويره السياق التاريخي المرهق المعقد للتجديد ، واستشعار الحاجة المكثفة العميقة للتحول الحضاري الجديد وما يتطلبه من التوازنات الثقافية والجمالية الدقيقة ، وتعدد مسارات علاقات الخطابات ، وكثافة إكراهات الاتصالات والانفصالات ، كان شكري أقرب إلى أصالة الماضي وحيوية خصوبة الحاضر ، وطمحاته تدافعات المستقبل ، لقد كان شكري مفكراً وشاعراً كبيراً أدرك بنفاذ بعدته واستقامة عقله ، وخصوبة فكره أن قضية التحديث والتجديد لا يمكن أن تتم من خارج حدود العقل والثقافة ولا تستمد قيمتها وخطرها وتأثيرها من فحواها ومضمونها الذي xxx من الآخر الغربي وكفى بل من طرائق الفكر واستنهاض آليات التمثيل والهضم ، وتمكين إمكانات الشيوخ والانتشار والصهر والدمج بجسد الثقافة كلها بوصفها جسد الواقع والذات والتاريخ واللغة والوجود ، فالتحديث الجاد الرصين - لا الشكلي الانفعالي الصاخب - تشرب وتفاعل وتمثل وحوار تشعبي

مفتوح بين الواقع والآخر والذات واللغة والتاريخ ، التحديث ليس دعوة العقل المحضة لجدل النماذج والأفكار والتصورات بل حركة الوجدان الذاتي بدقة مخاطر الانفصال الحاد الباتر فهي تتساوى تماماً مع مخاطر الاستغراق الخامد اللذيذ في دوامية الاتصال الغافل المطمئن .

إن القدرة على تفكيك الاتصال الثقافي السلس السائد وإبراز ما بداخله من انفصال وفجوات وثغرات كان الهم الأكبر عند عبد الرحمن شكري في تصوره للصراع المعقد الهائل بين القديم والجديد ، ولأمر ما كتب مقالاته الثرة الخصيبة عن قضايا التجديد والتقليد ، ولأمر ما استنفر وعيه الهادئ الرصين زميليه الحادين الغليظين العقاد وشكري فنقما عليه وأنحيا عليه بالتقريع والاستهزاء والنقد الشخصي الجارح ، كان شكري يعي أن اكتشاف مواقع الانفصال الشعري والثقافي والسياسي والاجتماعي السارية في الوعي واللغة والذاكرة والهوية أمر يحتاج إلى كثير من التأمل البصير ، والصبر الواعي ، والتعدد السماح والانفتاح المرن حتى يتم رأب الصدوع الفكرية والجمالية النازفة في جسد الزمان الثقافي العربي بين ماضيه وحاضره ومستقبله ، ولعلنا نورد هنا نصاً لشكري نراه يمثل قيمة نقدية وثقافية كبيرة في تصوره لقضية التجديد الإحيائي برمته ولعل شكرياً يختلف في تصوره لهذه القضية اختلافاً كبيراً عن زميليه العقاد والمازني . فقد كان شكري يرى أن الرجوع إلى المنظومة التراثية المعقدة ضرورة لازمة من ضرورات تجديد الحاضر وإخصابه بالنمو والنضج وتحريك القدرة على الانفتاح على

المستقبل، وهذا أمر مشاهد مجرب في كل الثقافات الإنسانية قاطبة .

يقول شكري عام 1938م : " لو أننا رجعنا إلى ما ألف من المقالات والكتب منذ ثلاثين سنة ما وجدنا أثراً لهذا الاصطلاح : أعني تقسيم الأدب إلى جديد وقديم ، وإنما كان الشعراء الذين يسمون الآن أدباء المذهب الجديد (ولاحظ تعبير شكري بالفعل المبني للمجهول هنا رغم زمالته لصديقيه العقاد والمازني في الدعوة . كما لاحظ توقيع شكري على مقاله توقيعاً مجرداً من اسم صاحبه مكتفياً بلفظة (قارئ) وهو تواضع عظيم جم له دلالاته العميقة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً وليس الوقت مناسباً هنا للوقوف على حقيقة ذلك) - يدعون إلى نبذ شعر الغزل المتكلف ونظم الشعر فيما تحس النفس من حب أو غير حب على طريقة الجاهلية وصدر الإسلام ، وكانوا يدعون أيضاً لنبذ المغالاة في المحسنات اللفظية ... والرجوع إلى طريقة شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في تفضيل العاطفة أو ذكرى العاطفة (وذكرى العاطفة عاطفة) وكانوا يدعون أيضاً إلى نبذ التضييق في أبواب الشعر ونبذ المغالاة في تضييق حرية القول ، والرجوع إلى شئ من حرية القول التي كانت في كثير من عصور الشعر العربي القديم ، هذه كانت مبادئهم فهم إذا كانوا أخلق بأن يدعوا رجعيين في طلب احتذاء شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في وصف أحاسيس النفس وخواطرها ، فالنزعة إلى التجديد كانت في أول الأمر نزعة رجعية كما ترى ، واتفق أن أنصارها قرأوا الشعر الأوربي فرأوا أن مبادئ رجعتهم هي مبادئ

الأدب الأوربي الصحيح السليم ، وأن الأدب الأوربي يعينهم على تحقيق تلك الرجعية ، وأنه إذا تقدم بهم الأدب الأوربي فيكون مقدماً كما كان يتقدم أدب الجاهلية وصدر الإسلام لو أنه لم تعترضه عوارض الجمود والقيود المصطنعة التي تغلبت على الأدب العربي بعد ذلك) (عبد الرحمن شكري ، الدين والأخلاق بين القديم والجديد ، مجلة الرسالة، ع272، السنة 6، عام 1938م ، ص1534 - 1535 .

إذن لم يكن شوقي بدعاً في التاريخ عندما رجع بالشعر والثقافة العربية إلى عصور مجدها الأولى وزهوها البكر القديم . فهو يجري هنا على سنة طبيعية من سنن التطور والرقى والتجديد والابتكار ، ولعل هذه الرجعة الإحيائية - وليس كل رجعة مذمومة كما يقول عبد الرحمن شكري - كانت كدأ إبداعياً وثقافياً موسعاً للوقوف على أصفى وأبهى لحظات الإبداع في الموروث الشعري والثقافي العربية بغية وصل ما انفصل في حركة الإبداع العربي نحو النمو والتطور والتجديد ، ومن ثمة رأى شكري بأصالته الفكرية المعهودة أن النزعة الحديثة إلى التجديد التي استكملها العقاد والمازني وغيرهم من المجددين من بعد إن هي في الحقيقة إلا تكملة للنزعة الرجعية التي نشطها البارودي ثم شوقي إذن أين هنا صورة النظام المتكلف الأجوف العاطفة المعدوم الشخصية المفكك الأفكار والأشعار التي وصم بها العقاد شوقي؟! بل الأعجب من ذلك أن شكري يربط ربطاً طردياً بين قوة الرجوع إلى المصدر الشعري الأقدم وقوة التوجه صوب التجديد والإبداع فأعجب معي بدعوة إلى

عمق القدم تدفعك إلى أصالة التجديد ، ولكن يبدو أن العقاد وزميليته ومعهم كثير ممن تصوروا تصوراتهم أثروا الخالقة الماحقة ، فأرادوا أن يجزؤ الفروة الكثيفة للموروث الشعري العربي التقليدي مؤثرين عليه " الباروكة " الغربية التي كانت وهماً شعرياً لا شعرياً وضع عنوة على رأس أجرد مقفر حليق من كل شئ !!

ولعل ذلك الوعي النافذ بكد معاناة الجدل حول القديم والجديد ممثلاً في العراق الشعري والثقافي الجديد جعل شكرياً خفيض الصوت وسط جمجاع الجدل الصاخب ، وطواحين التنظير الغاضب ، وربما أحس شكري بأصالته الفكرية بأن حركة التجديد والتأصيل ينتابها كثير من الغموض واللبس والاندفاع والافتئات والاختزال فأثر الاعتزال قليلاً ثم ما لبث أن هجم عليه أصحابه هجوماً غير جميل ، فما كان من هذه العبقرية الخلاقة الهادئة هدوء الحياة وعمقها معاً أن انتحت جانب الظل حتى توارت بالحجاب لقد انتبه شكري انتبهاً عظيماً لخطورة غربة السياق التاريخي على الثقافة العربية والشعر العربي .

إن إسقاط السياق التاريخي جريمة كبرى في حق العلم والفكر والمنهج والممارسة ، وتشويه متعمد للنمو الطبيعي للثقافات والحضارات والخطابات والتواريخ ، إن تحطيم السياق الثقافي التاريخي العربي لصالح السياق الثقافي الغربي تجريد لواقعنا الجمالي والمعرفي الخاص بنا تمهيداً لتدريبه ثم التماهي مع الآخر ثم الدفاع المستميت عن أفكاره ومفاهيمه وتصوراتيه ، وحتى نتجنب كل هذا التردّي والسقوط

والتفتت علينا أن نقلع عن كثير من عاداتنا في التفكير وطرائقنا في التصور التي اعتادت طرائق اتباع الهامش العربي للمركز الغربي ، بل علينا أولاً أن نعي بعمق أصيل جذورنا وأصولنا حتى نتمكن لاحقاً من تفكيك مركزية الأنا أو مركزية الآخر في ضوء متطلبات ثقافتنا الراهنة وتكييفات الواقع التاريخي المحيط بنا.

ومن حسن الحظ أن حظى النقد المعاصر بدراسة مهمة للباحثة د. وفاء كامل فايد عنوانها (قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان : دراسة أسلوبية إحصائية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، 2000). وكانت منهجية الدراسة منصبة على اختبار المقولات النقدية التي تزعمتها وزعمتها مدرسة الديوان في مواجهة مدرسة الإحياء الشعري ممثلة في شعر شوقي ، واتخذت الكاتبة من هذه المقولات النقدية فرضيات انطلقت منها إلى البحث النقدي الدقيق للكشف عن طبيعتها ، والتحقق من مدى صدقها وأصالتها لقياس الفجوة التي يمكن أن تنشأ بين التشريع النقدي والممارسة الفنية الجمالية ، أي الوقوف على الجدل الدائر بين حدود الإبداع وحدود النظرية النقدية ، والانتباه إلى المفارقة الحادثة بين النظرية النقدية والوعي النقدي ، وبعد اختبار نظري وتطبيقي طويل بين المقولات النظرية النقدية والممارسة الشعرية بين مدرستي الديوان والإحياء تكشفنا للباحثة نتائج نقدية قيمة عدلت كثيراً من الأوهام النقدية الراسخة حول حقيقة المنجز الإبداعي للمدرستين ، فقد تكشف للكاتبة عمق الفجوة التي ظهرت

بين التشريع النقدي والممارسة الشعرية لدى شعراء الديوان بالمقارنة بشعراء الإحياء يتجلى ذلك في قول الكاتبة : " فقد كان من المتوقع منهم أن تتجلى عقيدتهم النقدية هذه في ممارساتهم الشعرية ، فتكثر عندهم الاستعارات الإحيائية والتشخيصية ، ونقل التجسيمية ، ولهذا فقد كان من المستغرب منهم أن يتفوقوا في استعاراتهم على جميع محاور البحث مع شاعري الاتجاه المحافظ شوقي وحافظ وقد تجلى هذا لدى شعراء العينة كلهم ، عند العقاد ، يليه المازني ثم ظهور أعلى نسبة للمركبات التجسيمية ، المفعولية والوصفية عند شكري وأيضاً أعلى نسبة للمركبات التجسيمية الإضافية عند المازني . كما بين الجدول نفسه أن أقل نسبة في المركبات التشخيصية الفعلية عند العقاد" راجع الكتاب من ص 117 - 120) ، وقد ظهر هذا جلياً في قلة استخدام الاستعارة الإحيائية وفي تفوق الاستعارة التجسيمية عليها من حيث العدد ، وكان مما لا يتفق مع مبادئهم النقدية أيضاً ظهور أعلى نسبة للمركبات التجسيمية الفعلية.

وربما توصل الكاتب الكبير يحي حقي في دراسته عن " مراثي شوقي " بذوقه النافذ البصير إلى ما توصلت إليه الكاتبة وفاء كامل بمنهجها العلمي الرصين ، والمسألة في نظرنا لا تخص فيما نرى المنجز النقدي والشعري وكفى بل هي تتسع لتشمل السياق الثقافي والمعرفي والتاريخي الشامل لطبيعة نشاط العقل العربي في نهاية النصف الثاني من القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، وكيف

كان هذا العقل يتصور قضايا الأدبية والثقافية والجدلية والسياسية الأساسية في سياقه الثقافي العربي أو حال جدلها مع السياق الثقافي الغربي، وكيف كان يتصور طرائق جدله الجمالي والمعرفي بين القديم والجديد، والأنا والآخر، والذات والموضوع، والتراث والمعصرة، وبكلمة واحدة كيف تصوروا جدل المحافظة والتجديد في شعرنا العربي، ولقد العقل النقدي العربي في كثير من صور الاضطراب والارتباك في تصور قضايا الفكرية والجمالية الكبرى ولعل الحوار النقدي الكثيف الذي دار حول مدرستي الديوان وأبوللو ما يؤكد هذا القلق والارتباك.

لقد كان معظم نقدنا المعاصر في ممارساته النقدية أقرب إلى تبديد التعقيد الدينامي الهائل في مجازات الشعر وارتاح إلى لون من ألوان الكشف النقدي المسطح في حين أن الصيغ المعرفية والمقدية المسطحة لا المركبة تعرض الشعر والواقع واللغة والتاريخ للهدر والنشويه والإقصاء، تحت دعاوى علمية وهمية باسم الموضوعية والتطابق والانسجام وفي الحقيقة أن هذه الممارسات النقدية التي غابت كثيراً من شروط الجدل الدينامي الحر كانت تنتج العمى والارتباك والفوضى لا الكشف والإبداع والتعدد والتنامي، وكان الإبداع الإحيائي - لا النظري - أقرب إلى التعقيد الدينامي المركب المقر بحث الثبات والاختلاف، النظام واللائظام، المرثي واللامرثي.

لقد استراح النقد والنقاد للون من ألوان الخطاب النقدي المضطرب في تصور أشكال الجدل الشعري والثقافي في خطابنا الشعري

الإحيائي، وهو نفس الخلل والاضطراب الذي وقع فيه جيل النقاد الرواد من قبل (العقاد والمازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل) في تصور شعرية شوقي والبارودي وإن اختلفت أشكال خلل الجدل وحدوده ومقاصده ، ولعل اعتذاريات الخطاب النقدي التي قرأنا للعقاد والمازني وطه حسين بأخرة من تطورهم الفكري والنقدي تؤكد لنا صورا من هذا الاضطراب وهي تذكرنا بأشكال الاعتذار النقدي الذي قدمه مؤلفا " في الثقافة المصرية " محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الطبعة الأخيرة من الكتاب بعد مرور سنين طويلة على خطابهم النظري الأول المندفع ، لقد جاء الاعتذار النقدي بعد سنين نقدية وثقافية طويلة أنصجتهم وأصقلتهم وأرتهم من أشكال التوازن الجدلي النقدي والمعرفي والحضاري بين النظرية النقدية والوعي النقدي ما لم يكن ليرياه في زمنهم النقدي الاعتسافي الأول وذلك لأسباب سياسية وتصورية معرفية كثيرة ، ولعل آليات أشكال الاعتذار في الخطاب النقدي العربي - التي تحتاج الآن إلى دراسة علمية كبيرة - ستظل مستمرة مهيمنة على ما لم تتغير الأدوات المعرفية ، والخلفيات الفلسفية والأطر المنهجية المتحركة في الخطاب العربي ، والتي تدفعه دفعا لرؤية الذات والتاريخ واللغة والهوية والفن على هذه الشاكلة التي تفصل بين أشكال الأدب وأشكال التاريخ والثقافة التي أنتجت هذه الأشكال .

إن النماذج النقدية والمعايير المعرفية والفلسفية المهيمنة على الخطاب النقدي تدفعه إلى اختيار مسالك نقدية محددة ، وتغيب مسالك

أخرى كائنة أو محكمة في طرائق رؤية اللغة ، وسبل توليد المعاني ، وضروب تفسير التاريخ ، وآليات تفسير وتحليل وتقييم أشكال الأدب ، إن قيمة المذاهب والنظريات والمفاهيم ليس في مجرد استيعابها وتمثلها وإجادتها مفصولة عن السياق التاريخي والمعرفي والفلسفي الذي أنتجها في بلد المنشأ أو السياق الذي تشتغل عليه في بلد المهجر ، فالخطاب النقدي ليس مجرد تشرب الأدوات المعرفية المعايير الجمالية في ثقافة الآخر لإعادة استنساخها وتكريسها في ثقافة الأنا دون إحداث هذا التفاعل الجدلي التاريخي التكييفي بين النظرية والواقع والتاريخ والذات والهوية حتى يخرج الخطاب النقدي والخطاب الأدبي معاً من ثقافة الاستنساخ والتكرار إلى ثقافة الجدل والسؤال ، لقد أثر الخطاب النقدي حول شعرية الإحيائي لوناً من ألوان العجلة النقدية القائمة على الارتجال في النظر ، والاندفاع في التفسير ، والتضخم الذاتي الأناني في التقييم ، ولذلك استنم إلى القمع الرمزي ، والعنف النظري في مواجهة الإبداع ، وحبب إليه كثير من مصطلحات القمع والإقصاء والاختزال مثل القطيعة المعرفية والجمالية مع التقاليد والتراث حتى يتطور الإبداع وما درى هذا الخطاب النقدي العجلان أن هذه المفهومات النقدية التي هروا إليها مثل (القطيعة - الفراغ - التحول) تحتاج إلى تمحيص طويل ، وامتحان صعب عسير ، لا يخلو من جدل وتناقض وتداخل ، حتى لا تقع في فتنة الكلمات وضلال المفهومات بعيداً عن سياقات التاريخ ، ومقتضيات الواقع وإكراهات الثقافة واللغة ، فليس هناك

على الإطلاق درجة صفر للمعنى ، ولا لحظات عدم تاريخي قومي تبدأ عندها الدلالات الحديثة المستجدة ، فلا يوجد في العلم والعالم سوى منظورات معرفية وخلفيات فلسفية وتاريخية تتناحر جميعاً من أجل السيطرة على شكل الواقع التاريخي المحيط بها ، فالواقع ليس سوى آليات إدراكه ، وخلفيات تصوره ، والأطر الفلسفية التي تهى الاعتقاد في معناه على هذه الشاكلة الجمالية والمعرفية دون هذه الشاكلة ، فالفكر النقدي عموماً بل الفكر الإنساني في شتى مناحيه لا يعمل أبداً إلا داخل أنظمة معرفية وفلسفية ولغوية وتاريخية إدراكية تفسر حقيقة الواقع أياً كان أشكاله ومقاصده . مؤثرة هذا التصور دون هذا التصور مجرية يد الإنتقاء والإقصاء والتركيب في الرؤية والممارسة فالخطاب النقدي على اختلاف مدارسه وفلسفاته وإجراءاته ومناهجه لا يرى اللغة والشعر والواقع والتاريخ على بياض وجودي أول ، بل يراهم جميعاً من خلاج النماذج المعرفية ، والفلسفية التي توطر وعيه ولا وعيه على السواء ، وتتحكم في آليات تفسيره وتحليله وتعليقه وتقييمه وحكمة على طول الخط ، فالآليات المعرفية والأنساق التاريخية والإجراءات المنهجية في الخطابات النقدية هي أنظمة تشكيل قبلية تحدد شروط الممكن والواقع ، والموجود بالقوة والموجود بالفعل بما يعطي رؤية خاصة للكتابة ، ومفهوماً معيناً للنصوص ، وتصوراً محدداً لسبل توليد المعاني والدلالات ، وفهماً مخصوصاً للغة والتاريخ والواقع ... إن رؤيتنا للشعر والعالم متوقفة على المنظور المعرفي والفلسفي الذي نراه من خلاله .

وإذا سلمنا بأن أليات المجاز في رؤية العالم تختلف اختلافاً جذرياً عن رؤية المفاهيم والتصورات عرفنا مدى العنف الرمزي الكامن في الخطاب النقدي العربي حول شعرية شوقي عامة وشعرية الإحياء عامة وسواها من الشعرية العربية المتعددة المتطورة حتى يومنا هذا .

فإذا كان المجاز في الشعر والأدب معنياً بفتح المجرى الأنطولوجي والجمالي للزمن واللغة والواقع والتاريخ بما هم إمكانات تعددية مفتوحة على أشكال لا نهائية من الجمال ، فالمفهوم أو المعيار التصوري والمعرفي في الخطاب النقدي قائم على الانتقاء والإقصاء والاختزال وإعادة التركيب لهذا المجرى الأنطولوجي التعددي الكثيف ، وبالتالي فإن الأدوات المعرفية ، والأنساق الفلسفية للخطابات النقدية ليست مسائل معرفية منهجية وكفى ، بل هي قضايا سياسية وأخلاقية وثقافية من الدرجة الأولى فهي أنسقة قيمية . وأنظمة ثقافية اجتماعية قبل أن تكون مذاهب نقدية وهي تسعى لإقامة اقتصاد سياسي رمزي لتدبير شأن الحقيقة الجمالية والمعرفية في المجتمع من وجهة نظر هذه الخطابات . - ليس أكثر ولا أقل فالقضية النقدية برمتها فيما نرى تكمن في أن تأطير المعارف ، وتحديد الأنساق - - وتعيين المناهج والإجراءات في الخطابات النقدية ليس هدفه الوحيد بالضرورة الوصول إلى الحقيقة الجمالية والمعرفية اليقينية المتطابقة مع الواقع التاريخي الحي كما تدعي هذه النظريات والمناهج - أية نظريات ومناهج - حتى إذا حللنا في حمى الحقيقة المقدسة وظفرنا بجمانها العصى البعيد ، وذقنا حلو

الوصول إلى مورد العذب الصافي ، تعتق صدانا اللاهث المصرد ببرد اليقين وسلمنا لها تسليماً وواقع الأمر أنه لا توجد حقيقة مطلقة ما ، بل توجد فقط تصورات إدراكية عن الحقيقة ، ونماذج معرفية وفلسفية وتاريخية تدبر أمر الحقيقة ، وفي استحالة إمكان حدوث الحقيقة – أدبية أو علمية تجريبية – على أي مستوى من المستويات بصورة نهائية عينية مطلقة فإن الإمكان الحادث الوحيد في الخطابات النقدية على اختلاف فلسفاتها المعرفية ، وأطرها المنهجية ، وشكولها النقدية هو اتباع آليات معرفية وفلسفية وتاريخية معينة تتبلور في طرائق لغوية رمزية معينة للوصول إلى حقيقة معينة في لحظة تاريخية معينة ، ويجب أن نفهم ما نعنيه هنا بلغة الخطاب النقدي فهماً واسعاً متراحباً ، ف لغة الخطاب النقدي ليست مجرد مفاهيمه النقدية ، وتصوراته المعرفية ، وإجراءاته المنهجية . بل يقع مصطلح لغة الخطاب النقدي في العمق من اللغة الرمزية المؤسسية العامة التي تخترق كل جسد الواقع والثقافة والإدراكات والتصورات والمعايير والممارسات موزعة على الجسد اللغوي الثقافي العام ، فهي ليست تخص لغة الخطاب النقدي وحده ، وإذا سلمنا بهذا الوعي وهذا التصور منذ البداية ، سلمنا بأن كلاً من لغة الخطاب النقدي النظري والتطبيقي ولغة الإبداع يقعون جميعاً في العمق من العمود اللغوي الرمزي المؤسسي العام ، وبالتالي لا تنتقد ولا تفكك ولا تحارب لغة الخطاب النقدي لغة الخطاب الإبداعي إلا داخل السياق الثقافي اللغوي التاريخي المحيط بالجميع ، فلا توجد نقطة بياض أزلي

مطلق تنطلق منها لغة الخطاب - أية خطاب - من خارج اللغة التي تكتنف الجميع في سياقها الثقافي المعقد ، بل تنطلق كل اللغات داخل الحيز الرمزي اللغوي العام الذي يرسم صور الإدراك ويحدد آليات الوعي ويعين طرائق الممارسة في جميع مؤسسات وممارسات المجتمع والثقافة .

ومن هذا المنطلق المعرفي لا يمكن أن نغض الطرف النقدي عن إكراهات لغوية وتاريخية ومذهبية كثيرة تعيق حركة لغة الخطاب النقدي في تصور حركة لغة الخطاب الإبداعي فثمة إكراهات الأيديولوجيا ، وإكراهات التصورات المعرفية للنظريات ، وإكراهات متطلبات التاريخ ، وإكراهات مقتضيات الواقع ، وإكراهات صراعات النماذج المعرفية والثقافية المسيطرة على الواقع . وفي عمق هذه الإكراهات اللغوية المتعددة لا يمكن بل من المستحيل أن نمارس حريتنا أو نمارس نشاط إدراكنا ، أو حركة ثقافتنا وأدبنا بمعزل عن هذه الإكراهات التاريخية الحتمية ، وفي غيبة وعينا بذلك سنمارس حرية فكرنا بصورة مضطربة مغلوبة ، فإما أن نمارس تحررنا الطفولي المطلق الذي هو أشبه بالعبث الطليق خارج أطر التاريخ ، وإما أن نقع في نسبوية معرفية ومنهجية سائلة محيرة ، ومن هنا يأتي الرهق الفكري العناء الثقافي المعقد في الوقع بتعقيد الجدليات التاريخية واللغوية للصراع بين القديم والجديد ، الحرية والانضباط .

ولعلنا ندرك الآن لماذا لم تكن المعركة الجدلية الثقافية واللغوية شديدة

الوطيس بين من وصفوا بالمقلدين من أصحاب الشعر الإحيائي ومن وصفوا بالمجددين من أصحاب مدرسة الديوان ، في حين أنها كانت على أشدها جدلاً وعراكاً وصراعاً بين شعرية الإحياء والجيل النقدي والشعري التالي لجماعة الديوان أعني الرومانسية بجناحيها: جماعة أبوللو في مصر ، أو المهجر في الأمريكيتين ، وربما رأت جماعة الديوان جماعة الإحياء موغلة في تقاليد الماضي غير مندغمة في مستحدثات الحاضر ، وربما رأت جماعة الإحياء جماعة الديوان متعسفة النظر ، شاطحة التصور خارج أطر التاريخ والواقع .

وفي ضوء هذا الإدراك الفلسفي واللغوي والثقافي والتاريخي ندرك أن صدور جماعة الديوان عن تصورات معرفية وفلسفية وجمالية جديدة كان أقرب إلى التضخم الأناني للذات في تسريع تفجير الصراع بين النموذج الشعري الإحيائي ، والنموذج الشعري الديواني ، أكثر مما كان تلبية عصرية اجتماعية ماسة لتفجير هذا الصراع ، نعم كان عصر الديوان عصر البحث عن الذات المصرية الوليدة على كل المستويات سياسياً وثقافياً وفكرياً وجمالياً ، لكن ضبط نسب الجدل والصراع بين الرغبة الحميمة في البحث عن الذات الحضارية ، والحفاظ على موروثة هذه الذات شابه كثير من العجلة والخلل وحب الظهور ، وما يؤكد وجهة نظرنا هنا أن جماعة الديوان لم تقدم على المستوى الأدبي الإبداعي البديل الشعري الحقيقي القادر على خلخلة النموذج الشعري الإحيائي خلخلة كبيرة.

وقد سبق لنا أن وقفنا أمام دراسات نقدية تطبيقية شاملة قارنت بين الإبداعين القديم الإحيائي والجديد الديواني مؤكدة تصورنا السابق ، ونحن لم نجد هذا البديل الشعري الحقيقي إلا عند الجيل التالي لجيل مدرسة الديوان ، أقصد أبوللو بقيادة احمد زكي أبو شادي ولأمر ما أحس أبو شادي بذكائه العبقري بضرورة اتباع خلق التعدد والتسامح وإفساح الصدر النقدي مع جماعة الشعر الإحيائي فصور مجلة أبوللو في بواكير أعدادها بصورة ضخمة لقائد الشعر الإحيائي احمد شوقي مشفوعة بقصيدة له في الترحيب بهذا الشعر الجديد حتى يتسنى لأبي شادي وجماعته النماء والترعرع في رعاية الوالد الكبير احمد شوقي ، وهي صورة أقرب إلى قتل الأب داخل السياق التاريخي لا خارجه ، فهي قتل بالاحتواء الجدلي وليس بمجرد النقض النظري ، وربما كانت الدلالة الرمزية العميقة في حمل شعراء أبوللو ونقادها نعش شوقي حتى مدفنه ربما كانت دلالة حضارية عميقة على توديع نموذج جمالي حضاري واستقبال نموذج جمالي جديد قادر على تقديم البديل الشعري الحقيقي القادر على المناوئة الجمالية والخلخلة المعرفية العميقة للجسد الثقافي المؤسسي برمته ، وعندما هب أنصار القديم منافحين مدافعين عن نموذجهم الشعري في وجه جماعة أبوللو فقد كانوا يحسون في أعماقهم اللغوية والمعرفية أن جماعة الديوان بنتاجها النقدي والشعري لم تكن تزلزلهم كل هذه الزلزلة التي أحسوها في نتاج أبوللو نقداً وشعراً ، بعد أن أحسوا أن كفة الحياة واللغة والأدب والجمهور قد بدأت تشول

لصالح هذه المدرسة بصورة لم تنتهياً من قبل لصالح جماعة الديوان .
ولعلنا لوقفنا أمام استعارات الغضب النقدي (ولنا بحث مطول فيها)
والاتهامات الأدبية والمعرفية والأخلاقية التي وجهها أنصار الشعر
الإحيائي لأنصار مدرسة أبوللو لتحقيقنا من ذلك ، فقد اتهموهم بعدم
الاهتمام بالعروض والقوافي والخروج المارق على نظام القافية والبحر
الواحد ، ووصموهم بأنهم محلقون في سماوات الأحلام الغرة البعيدة
غير محدقين في قضايا الوطن والتاريخ واللغة ، وأنهم ينزلون على
التسامح في قضايا الأسلوب واللغة . ويشطحون في غرائب الأخيلة
، وعجائب الاستعارات المستحيلة ، وبهذا اتهموا دعوتهم الجديدة
في عالم الأدب بأنها دعوة أعجمية لا تمت للنسق الجمالي والثقافي
العربي بصلة ، والمتأمل في هذه الاتهامات يجد بعضها ينصرف إلى
اللغة وبعضها إلى الأدب وبعضها إلى السياسة وبعضها إلى الأخلاق
ولم تقتصر أبداً على الجانب الجمالي الأدبي فقط ، مما يؤكد فرضياتنا
المعرفية والجمالية السابقة في أن الخروج التجديد على النموذج
الثقافي والجمالي السائد ليس خروجاً جمالياً أحادياً على مفاهيم
الأدب والنقد بل هو خرج على النموذج اللغوي الرمزي المؤسسي
برمته والذي يؤسس جميع مستويات الإدراك الثقافي والجمالي
والأخلاقي والسياسي العام في المجتمع ، فالتحديث في الأدب يقع في
العمق من قضايا سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية عديدة وهو
مسألة مركبة عميقة متواصلة لقضايا الحرية واللغة والمجتمع والتاريخ

والهوية والمصير والذات والوطن والعقل ، وربما أثار كتاب الدكتور طه حسين " في الأدب الجاهلي " في توظيفه لمنهج الشك الديكارتي ما لم تثره جميع كتب عثمان أمين عالم الفلسفة الكبير، مما يعني أن للظاهرة الأدبية حساسيتها اللغوية والمعرفية والأخلاقية الخاصة فهي تحتل مكان العصب الحساس في سياق الصراع الثقافي المحتدم دوماً بين القديم والجديد ، نلاحظ هذه الحساسية العميقة المعقدة في جميع المعارك النقدية والثقافية التي مرت بها المجازات الرائدة الصادمة لدى جميع رواد التجديد في الثقافة العربية والشعرية العربية عبر التاريخ عند أبي تمام والمتنبي والمعري وابن الرومي وأبي نواس وبشار بن برد وابن المقفع وابن عربي والنفري والسهرووردي وغيرهم .(ولنا كتاب في هذه المعارك ودورها في تطوير مفاهيم الخطاب النقدي) وكأن الصراع النقدي حول هذه المجازات الرائدة الجسورة يمثل صراعاً ثقافياً واجتماعياً وأخلاقياً وسياسياً في المقام الأول ، صراع يقف على النماذج الجمالية والمعرفي ، المخلخلة للجسد اللغوي المؤسسي العام ، بما يعني خلخلة الحدود والتصورات السائدة حول حدود ودلالات العقل والذات والأخلاق والقيم والمعنى والواقع والسياسة ، والهوية ، والجديد والقديم ، فالكتابة الإبداعية الأصيلة أياً كان لونها وغايتها تمتلك قدرات هائلة على التحرير والحفر والتفكيك والخلخلة ، أي هي كتابة مضادة على الدوام تقيم ملكها المجازي العنيد على أرض الانفصال والشروخ والفجوات.

وفي الحقيقة هي لا تضع الانفصالات والفجوات من الخارج بصورة اعتسافية بقدر ما تعيد اكتشافها المسكوت عنه داخل أنساق الاتصالات التاريخية الموهومة والتطابقات المعرفية والجمالية المزعومة . فهي تبحث عن مواطن الخلل ، ومواقع التصدع في أعماق حركية التاريخ الكثيفة بين الماضي والحاضر والمستقبل . وقد يشوب هذا البحث النقدي والجمالي كثير من الزيف وقليل من الحق والأصالة أو العكس أيضاً ، مما يجعلنا نجني أحياناً ثماراً قد تهدلت عن أعضائها في غير أوانها ، وقد يشوب هذا البحث كثير أو قليل من عدم النضج الفكري والثقافي واللغوي المطلوب لإحداث توازنات جمالية وتاريخية ومعرفية بين مستويات ثقافية متعددة متباينة متداخلة .

إن فقه الوعي باللحظات الجمالية والتاريخية الانتقالية الكبرى في حياتنا الثقافية أشبه في دقة مسالكة وخفى تدفقاته ، وتعقيد مساراته بمنحنى زمني كثيف بالغ الرهافة والخرج ، وربما أصاب خطابنا النقدي المعاصر كثير من التخبط والارتباك وعدم النضج في جدلياته المعرفية والجمالية حول شعرية الإحياء، إما إفراطاً في تصور أحداث الانفصال الجهاد المؤلم عن سياقنا التاريخي المعقد فطالبوه بالنقض الجذري لا التعديل، والإزاحة لا التأسيس ، وإما تفريطاً في إحداث التوازنات الجمالية والثقافية المعقدة بين مطالب الحرية وأوهام الضرورة . فأثروا لوناً من ألوان التحديث الشكلي غير التاريخي ، المتفافز للأمام شكلياً وربما رأت معظم خطاباتنا النقدية أن تستبق التجديد بالفكر النظري

لتغيير المجرى التاريخي العربي معقد التداخلات والمسارات ، وربما رأت خطابات نقدية أخرى أن الإبداع العربي كان متخلفاً عن حركة التاريخ ، ومطالب الحياة ، وأثر أن يتطابق والذكرى الماضية معانقاً صورة الأب التليد ، عاكفاً على الرتابة والروتين والتطابق الصلد العتيد ، ولكن الشعر الأصيل المنتج كان يرى غير ما يرى الجدل النقدي اللجوج ، كان يرى أن الإصغاء لنبض الواقع التاريخي الحي مرثياً ولا مرثياً ، أفضل من القفز اللاهث وراء النظريات مقتطعة عن سياقها التاريخي اللغوي العام ، كان الشعر يرى أن الإصغاء الموضوعي واللاموضوعي العميق لحركة التاريخ والحياة ، تنتج القدرة على الاندماج الحي الكثيف بمجرى الزمان ومستحدثاته ، وتقاليد الواقع ومتطلباته ، ورسوخ النماذج ومتغيراتها - يرى ذلك أقرب إلى بناء واقع ثقافي معرفي تاريخي رصين قادر على التحرر من ثقل الماضي والحاضر معاً ، استشرافاً للتعدد والاختلاف والتجدد والتحديث وبكلمة أخيرة كان الجدل الشعري أصل من الجدل النقدي .

لقد كانت بواكير النهضة المصرية والعربية بحثاً عن الذات المصرية بحثاً محموماً متواصلاً على جميع المستويات الحضارية ، ولعل البحث العميق عن الذات الفردية هو صورة من صور البحث عن الذات الجمعية الموضوعية ، ولعل التأمل النقدي في الطرائق المعرفة ، والمسالك المنهجية المتبعة في هذا البحث تعكس لنا بصورة من الصور درجة حركة السياق التطوري العضوي للثقافة والمجتمع المصري ككل ، ومن هنا كنا نرى أن أية معالجة نقدية لشعرية الإحياء بمعزل عن أشكال

الصراع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي للمجتمع المصري تعد لونا من ألوان ميتافيزيقا الفكر والجدل ، وهي ميتافيزيقا وهمية تقفز فوق شروط التاريخ والثقافة وظيفتها ممارسة الانفصال المعرفي العبثي المشوه للشعر واللغة والتاريخ والواقع ، لأنها ممارسة فكرية عبثية تتم خارج أنسقة التاريخ ، وأطر الواقع ، والسؤال النقدي المهم هنا ،

هل من الممكن للفكر على المستوى التاريخي الفعلي تحطيم المنظومة المعرفية والجمالية والسياسية السائدة في مجتمع من المجتمعات تحطيماً كلياً دفعة واحدة ، واستبدالها بمنظومة معرفية جمالية جديدة كل الجدة دفعة واحدة ؟! هل هذا ممكن تاريخياً وإنسانياً ومنهجياً ؟! بالطبع لم يحدث هذه أبداً على مر التاريخ الإنساني كله وفي ضوء هذه الحقيقة التاريخية لنا أن نتساءل سؤالاً علمياً منهجياً محكماً : ما هي الحدود العلمية والثقافية والتاريخية والجمالية الممكنة في تحريك أنظمة اللغة الراسخة والواقع السائد صوب المستقبل الكمين في اللحظة الراهنة في حقبة تاريخية ما ؟!

إن الوعي النقدي العميق بحدود هذه الحركة الجدلية المعقدة وبإمكان تعدد وتداخل مستويات الجدل فيها هو ما يجعل من الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي معاً واقعاً ممكناً على المستوى العلمي والعملية ، وفي غيبة هذا الوعي النقدي المعقد بالجدليات الثقافية والجمالية والاجتماعية المعقدة لدى نقاد شعرية الإحياء فإننا نستطيع أن نرد سحر الخطاب النقدي الوهمي على سحرته وكهنته فنقول مثلاً : لقد استبدل وعي

النقاد - لا خطاب النقد - الاتهام الموجه إلى شعرية الإحياء بأنها تقليد لا تجديد أو تجديد داخل أطر التقليد - نرد ذلك الوهم النقدي بأنه مجرد تقليد نظري حدائي أيضاً لقنه النقاد عن التجديد النظري النقدي الغربي وبذلك فخطابهم هو الآخر تقليد للأنا الغربي، ومن الخير لنا ألف مرة أن نجدد داخل حدود السياق التاريخي للأنا لا داخل حدود السياق التاريخي للآخر. لأننا بهذه المثابة نكون نحن في حالة وجود مقارن لا خطاب ثقافي مقارن، فأن نجدد داخل المنظومة اللغوية والثقافية والتاريخية الخاصة بنا حتى لو كانت حركتنا الجدلية بطيئة أو متعثرة خير لنا ألف مرة من أن نقلد - حتى لو كنا أساتذة فكر لا ممارسة - داخل المنظومات المعرفية والمنهجية للخطابات النقدية الغربية مفصولة عن سياقاتها التاريخية الجدلية الخاصة بها.

إننا لا نتصور لا على المستوى النظري ولا المستوى التاريخي المادي الفعلي إمكان قيام الشعرية أية شعرية - بمنأى عن مجمل الأنظمة الثقافية والرمزية والسياسية المحيطة بها في مجتمع من المجتمعات، بل إن حركة نشوء وتطور الشعرية مرهون بدرجة الاستجابة الثقافية والجمالية التاريخية لحركة المجتمع ككل وإن أي اصطفاء أو إقصاء لحركة الجدل الشعري واللغوي والنقدي مفصلاً عن حركة التاريخ الحضاري والثقافي الموضوعي المحيط به يعد تعويقاً لحركة الواقع واللغة والشعر. وتشويه لسياق التاريخ والمعرفة والإدراك، كما علينا أن نعي أن كل شعرية عظيمة أصيلة - وتقع شعرية الإحياء في العمق

من الشعرية العظيمة - تتجاوز دائماً الأساس التاريخي الموضوعي المحيط بها ذلك أنها تحمل باستمرار فائضاً تخيلياً ومعرفياً مستقبلياً قادراً على تحريك مجمل الأنظمة المعرفية واللغوية والجمالية والأساس التاريخي المادي المحيط بها وهذا الفائض التخيلي المعرفي قادر على اختراق أن الأنظمة اللغوية والإدراكية للواقع مسدداً بصره وبصيرته صوب المستقبل الكمين في اللحظة الكائنة.

إن الشعرية بما هي عقل تخيلي جسور تكون أكثر جدلاً وتعقلاً وتحريكاً من العقل النظري المتطابق مع مقولاته المعرفية داخل سجون النسق الرمزي العام المحكوم به على مستوى النظر والممارسة وبهذه المثابة المعرفية والمنهجية يعد الفائض الجمالي والمعرفي الكامن في أية شعرية جادة أصيلة قدرة تحرير هائلة قادرة على تجاوز الأوهام المعرفية التصنيفية للنظريات النقدية حال تأطيرها وتصنيفها للحركة الشعر اللعوبة داخل أنسقة الفكر الراسخ متعالية على سجون الإدراك النقدي السائد.

ولعل كثير التصورات السياسية والثقافية والأخلاقية والتربوية أيام حافظ وشوقي قد تعدت إلى مفاهيم الأدب ومعايير النقد فهما في التحليل الأخير جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الخطاب الثقافي والسياسي والقيمي العام المحيط بهذا الجدل ، فالحقيقة أن كل بوطيقا أو سوسيولوجيا جمالية لابد أن تقع ضمن الكلية المادية التاريخية لسوسيولوجية التصورات الثقافية والحضارية المحيطة بها شاءت أم أبى وبصرف النظر عن

انسجام المقولات النقدية والنظريات الجمالية على المستوى المنطقي والمعرفي فالمحرك الفعال الحقيقي لحركة الفكر واللغة والجمال والذات والخيال هو وقوعهم جميعاً ضمن شروط الكلية التاريخية الجدلية التي نلمسها بصورة مرئية ولا مرئية في طرائق الممارسة ، وأنساق الفعل ، وحيوية علاقات الواقع القائم الكائن بالواقع الممكن المقبل

إن الفكر المبدع الخلاق هو الذي يعرض نفسه باستمرار لقوة مباغثات الواقع ، وحيوية مطالب التاريخ وليس الذي يحمي نفسه في أقفاصه الفكرية التجريدية معتصماً بنرجسته الذاتية المغلقة تحت دعاوى التجديد الشكلي الفارغ خارج أطر التاريخ وأنساق ، إن أي معرفة تمارس خطاباتها الثقافية والمنهجية والمعرفية بعيداً عن الشروط التاريخية والاجتماعية والقيمية المحيطة بها والمنتجة لها . تقع في كثير من الفوضى والتناقض والازدواج وعدم اتساق المقولات بالممارسات ، ينطبق هذا على جميع أشكال الخطابات والرموز والتصورات من حولنا ، ومن ضمنها الخطاب النقدي والثقافي حول شعرية شوقي التي تقع ضمن الجدليات الثقافية والتاريخية والسياسية المحتدمة بين أشكال القديم وأشكال الجديد في كل صوره الثقافية المحيطة بالشعر .

إن الخطابات الشعرية والثقافية التجديدية حركات - لا حركة - تاريخية شاقة من الاختلاف والاتفاق ، والأخذ والترك والحجب والشيوع . والتأويل وإعادة التأويل والإزاحة والإحلال ، والنسقية واللانسقية ، وهي حركات تحتاج إلى كثير من الفحص والتروى وحاجة الوعي إلى

المرونة والتموج والإصغاء لحركة التاريخ والوعي بتعدد توازنات الواقع ، والالتفات إلى تنوع خطابات الممكن والمحتمل ، والتيقظ لحركة تطور المجتمع برمته ، ولا مفر هنا من إحلال مفهوم التحقيل النقدي الثقافي بديلاً عن مفهوم العناصر النقدية الأحادية معيار العلاقات المعقدة المتفاعلة بديلاً عن معيار الحقائق والأفكار والتصورات المتقابلة ، فمفاهيم التحقيل والعلاقات الشبكية التشعبية التداخلية سوف تساعدنا كثيراً على تفادي الكثير من ألوان الهدر التاريخي والتغيب المعرفي والإقصاء الجمالي في المعارك الهائلة التي تمت في الجدل الدائر حول شعرية شوقي ، ولعلنا نلاحظ مصداق ذلك لو قمنا بدراسة نقدية ثقافية موسعة حول خطابات الاعتذار النقدي حول شعرية شوقي فنحن لا نكاد نظفر بدراسة علمية رصينة حول هذه الخطابات النقدية المعتذرة وهذا السياق الثقافي والحضاري والإتساق المعقد يتجاوز حدود النظريات والمفاهيم المنطقية الصارمة لينال أشواق الوجدان ، وهو اجس الإرادة ، وسبحات الأخيلة ، ومغامرات اللغة ، وحسيات الواقع . الأمر أجل من الجدليات النظرية العنيفة وأدخل إلى الكيان الحي لجسد الحياة وقبل اللغة ، كيان القيعان الحسية المختدمة للتاريخ والحضارة والواقع وربما كان عقل العقاد في شعره أخصب منه في نقده بخصوص رؤية واقع الحياة والشعر عندما قال في إحدى مقطوعاته الشعرية النافذة وعنونها بـ " الحب والمجد " :

هو الحب الذي يعمر هذا القلب لا المجد

مكان المجد لا يضتا يخلو حين يمتد
وإذا ما قيل مملوء إذا فهو فارغ بعد
إذا ما حل في قلب فليس لغيره ورد

فالمعرفة المحبة البصيرة أجدى على اللغة والعلم والواقع والنقد من مقولات العقل النظري الأعمى، ولعل نظرة متأملة للكتابات التي كتبها النقاد بأخرة من تاريخ تطور نضجهم الجمالي والثقافي والأخلاقي بخصوص شعرية شوقي خاصة وشعرية الإحياء عامة رجوعهم عن كثير من معاييرهما النظرية وممارساتهم النقدية معاً، فمن يتتبع خط سير الخطاب النقدي لدى جيل الرواد ولدى الأجيال التالية لهم، يلحظ أشكالاً نقدية وثقافية متعددة من خطابات الاعتذار النقدي، وخطاب الاعتذار هنا يتجاوز المجال الشخصي الضيق لينال الأفكار والمفاهيم والتصورات الكبرى التي حكمت حركة وجدل وطبيعة العقل العربي في لحظة تاريخية معرفية ما، فالأمر يتجاوز قول ابن رشيق القيرواني: أولع الناس بامتداح القديم ويذم الجديد غير الذميم
ليس إلا لأنهم حسدوا الحي فرقوا على العظام الرميم
أو قول الآخر:

وما شكرهم للميت إلا لأنه بما حل في أيديهم غير طامع

فمدار الأمر في هذا الجدل النقدي والثقافي المحتدم الوقوف على كيفية رؤية النقاد والشعراء والمفكرين مفاهيم الهوية العربية المصرية، وطرائق العقل المصري وآلياته في الحوار والجدل مع ماضيه المعقد من جهة ، وحاضره الأكثر تعقيداً من جهة أخرى، وطمحاته وهواجسه صوب المستقبل.

الممكن من جهة أخيرة ، وهو الفارق بين عقل مفتوح على مرونة الواقع، وحيوية التاريخ، وعقل محبوس في السجون الرمزية للأطر والمعايير.

ولو قارنا بين ما كتبه العقاد في شبابه ، في كتاب الديوان وبين ما كتبه العقاد نفسه بمجلة الهلال ع أكتوبر ، عام 1975 ، بأخرة من حياته تحت عنوان " (شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة ") لوجدنا البون التقدي والمعرفي شاسعاً بين تصورين وإدراكين مختلفين .وعى بهما العقاد شاباً وشيخاً شعريّة الإحياء على مسافة ربع قرن من الزمان ، يقول العقاد في دراسته الأخيرة : (" ما هو أدب التجديد ، باتفاق الآراء يمكن أن يقال إنه الأدب الذي فيه شئ مستمد من قريحة الأديب ، وما هو أدب التقليد ؟ هو بهذا المقياس نفسه كل أدب لا عمل فيه للأديب غير نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعاني والألفاظ ، وبهذا القياس للتجديد والتقليد نحسب أن ربع القرن الذي مضى بعد وفاة الشاعر شوقي قد عرفنا بمكانه وقد وضعه في ذلك المكان ، فهو إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، أو هو إمام مدرسة نستطيع

أن نسميها " التقليد المبتكر أو التقليد المستقل " . ونقول بذلك شيئاً يفهمه الناقد الذي يفهم درجات التطور من الجمود على القديم إلى ابتداع الخلق والإنشاء مستقلاً عن كل محاكاة ، لم يكن شوقي من المقلدين الآليين الذين يلتزمون حدود المحاكاة الشكلية ولا يزدون ، ... ولكنه كان يقلد ويتصرف وكان تصرفه يخرج من زمرة الناقلين الناسخين ولكنه لا يسلكه في عداد المبدعين الخالقين الذين انطبع لهم " ملامح نفس مميزة " على كل ما صاغوه من منظوم ومنشور ، فهو قد نشط بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعاني المكررة ، ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر الشخصية الخاصة ، ... وبهذا يعرض لنا الأبطال في رواياته كأنهم الخانات التاريخية بغير تصوير من الخيال أو صقل من القريحة إلا أن يكون تصويراً يفهمه القارئ كما يفهمه من مطالعة التواريخ ، خلاصة القول فيه أنه مقلد مبتكر ، أو أنه مبتكر مقلد فلا هو يقتضي أثر الأقدمين ولا هو ينفرد بلامحه الشخصية في التعبير عن نفسه) (الهلال القاهرة ، ع أكتوبر ، عام 1957 ، ص 8 - 12) .

وإذا أردت أن تطلع على صورة أدق رهافة على هذا الارتباك الثقافي والقلق الشعري والاضطراب الحضاري فانظر إلى العقاد كيف كان يتقلب في سلم النضج والتطور في الوعي بشعرية شوقي بين عام وعام وليس فقط بعد خمسة وعشرين عاماً ، فبعد أن قرأنا تراجع العقاد عن كثير من الاتهامات النقدية العنيفة التي وجهها لشوقي وشعره عام

1957 في مجلة الهلال فإذا به ينقلب على جل مفاهيمه ومعاييره في شعرية شوقي عام 1958م ، وذلك في كلمته في افتتاح مهرجان شوقي بالقاهرة عام 1958 وكان وقتها مقررا للجنة الشعر ، يقول العقاد : " كان أحمد شوقي عالماً في جيله ، كان عالماً للمدرسة التي انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التصرف والابتكار فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التي تفرقت في شعراء عصره ، ولم توجد مزية خاصة فقط في شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظير في شعر شوقي من بواكيره إلى خواتيمه ... والخلاف الذي كان بين مدرسة شوقي ومدرسة التجديد التي نشأت في أوائل القرن العشرين وكنت أسهم فيها مع الزميلين النابغين عبد الرحمن شكري والمازني كان مدار الخلاف على أمرين : أولها إلى النظم والتركيب وخلاصته أن القصيدة هي وحدة الشعر وأنها خليفة من أجل هذا أن تكون وحدة حية متماسكة تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والعنوان والآخر يرجع إلى لباب الفن في الشعر ... وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية في الطبيعة وفي الحياة)

وربما أفاد العقاد هنا من الوعي النقدي لدى الشيخ المرصفي الذي استصفاه من قراءاته العميقة المستقصية الناقدة بالموروث النقدي والبلاغي العربي خاصة لدى عبد القاهر الجرجاني وابن قتيبة والجاحظ والحائمي وحافظ القرطاجني وغيرهم مضافاً إليها قراءاته للمترجمات الأوربية ، إن معظم ما وقفت عليه مدرسة الديوان من مفاهيم نقدية وجمالية قد جنت ثماره

البهية من الحديقة النقدية المزهرة للشيخ المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية لعلوم اللغة العربية) ، ولقد طبق الشيخ المرصفي هذا الوعي على شعر البارودي قبل أن يولد زعماء جماعة الديوان وقد وعى خليل مطران أفكار الشيخ المرصفي بالإضافة إلى تبحره في الآداب والمذاهب الأوروبية فنجده يقول في مقدمة ديوانه واصفا شعره الجديد (ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام . بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها) (ديوان الخليل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1967م ، ص 8 - 9) .

أن المتأمل في نقد العقاد السابق يلحظ تحول شوقي في نظر العقاد من النقيض إلى النقيض ، تحول من نظام يكتب شعرا لاغناء فيه ويحبس نفسه في حدود سنن الأولين يحذو النعل للنعل ، إلى إمام فذ لمدرسة جديدة تعنى بالابتكار الوسطي فهو بين تقليد مبتكر أو تقليد مستقل مثلما وصفه د. هيكل من قبل في مقدمته لديوانه بأنه (مجدد حيناً ومقلد حيناً آخر) . ولعل هذا التصور يلتقي مع مفهوم سابق للعقاد كان يطلق عليه الثورة المحافظة ، لقد تحول الناقد ولم تتحول شعرية الشاعر ، أو قل لقد كان المجاز أكثر أصالة من النظرية ، في صورة تذكرنا بقول لسان الدين بن الخطيب في كتابه " الشعر والسحر " ،

في منطق القول تزيين لباطله والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول هذا مجاج التحل تمدحه وإن ذممت فقد قى الزنابير

مدح وذم وعين الشئ واحدة ان البيان يرى الظلماء كالنور
نعم إن الحق قد يعتريه سوء تعبير لأسباب أيديولوجية وتاريخية
وثقافية كثيرة، فنحن نعيش في سجون رمزية معقدة تغطي على بصرنا
وبصيرتنا وتحجب عنا بحكم الألف والعادة والرتابة ما يجب أن نراه في
حينه لا بعد فوات الأوان، لكن اللوحة الشعرية النافذة التي هدانا إليها
شعر لسان الدين بن الخطيب تتعدى مجرد سوء التعبير إلى خلل في
منطق التفكير وارتبأكه وهشاشة نضجه حيث الخلل في التفكير يؤدي
إلى الخلل في التعبير، هذا الخلل الفكري لامفر منه في جميع ممارسات
الفكر البشرى، وهو يتعدى مجرد الأخطاء العلمية والمعرفية التي ينتجها
العقل الإنسانى لينال بنية العقل والتفكير الإنسانى نفسه في بحثه
الدؤوب عن المعرفة أيا كان تخصصها ومنهجها ومقصدها، فحيث تكون
اللغة يكون الإنسان الذى يحمل منطقها ودقتها وفوضاها وأهوائها
وتحيزاتها معا دفعة واحدة، فاللغة منطق وبرهان وبيان وعرفان ووهم
وأضاليل فى وقت واحد وفى اللحظة العقلية الواحدة، ومن هنا لامفر لنا
من فتنة الأسر داخل أحيازنا الرمزية والتصورية والعقدية أبدا، ولا مفر
لنا من الانحياز والتحيز سواء فى تصوراتنا العلمية التجريبية أو علومنا
الإنسانية وعلى رأسها الخطاب النقدى، فطالما نحن كائنات لغوية رمزية
فنحن كائنات استعارية قياسية نقارب الحقيقة أيا كان لونها ولا تتطابق
معيها أبدا، وطالما نحن نفكر بالاستعارات فنحن نفكر بالوهم أيضا ومن
هنا كانا الوقوف على قضية الوهم بوصفها أحد الأسس المعرفية الكبرى

التي تصيب العقل الإنساني بصورة عامة، حيث لا يكون الوهم هنا مجرد ضلال عقلي طارئ، من السهل التخلص منه، بل هو ضلال معرفي أساسي كامن في طبيعة العقل الإنساني يغزو كل علم، ويتبطن كل تصور، فداخل كل نظام معرفي ترقد فوضى كامنة، وداخل كل التحام منطقي يقع خلل دفين، ولعل ذلك يجرنا جراً إلى مناقشة قضية المعرفة وعلاقتها بالوهم في الفكر الفلسفي والمعرفي والمنطقي المعاصر، وتأثيرات ذلك على فكرنا النقدي المعاصر باعتبار الوهم لا يمثل اغتراباً إنسانياً مؤقتاً بل يمثل بنية نفسية ومعرفية ولغوية أساسية نجدها في كل تفكير بشري مهما ادعى الموضوعية والدقة والوضوح والحياد، فالوهم ضربة لازب على العقل البشري في كافة تصوراتهِ، ولقد صدق ابن عطاء الله السكندري عندما قال ((ما قاذك مثل الوهم))، فالوهم يمثل بعداً أصيلاً من أبعاد الوضع الإنساني، ونتيجة لكل ذلك لا نمتلك نحن البشر إلا نكون منحازين أو متحيزين في مناهجنا ومعارفنا وتصوراتنا ولغتنا سواء في تصورنا لذواتنا أو تصورنا لذوات الآخرين وثقافتهم، إننا متحيزون بالضرورة شئنا أم أبينا، وكل معرفة نظرية نقدية أو جمالية أو ثقافية هي منحازة بصورة من الصور، وكل قراءة منهجية للواقع والمجتمع والعالم هي قراءة تشبيهية وتجسيد فنحن إذ نقرأ الأشياء والموجودات وسائر شمول العلاقات نقرأ ذواتنا ووهماً وضلالاً وأجسادنا أيضاً وبذلك يتعذر بل يستحيل محو الوهم الإنساني من البني المعرفية والمنطقية والفلسفية والسوسيولوجية التي يفرزها العقل الإنساني

لكي يضيف المعنى على العالم ، إن إرادة المعرفة لا تنفك أبداً عن إرادة الحياة، وفي ذلك يقول نيتشه (إن اللغة تخدعنا بأن تطابق بين الموجود والمفهوم الذي يجمع بين وقائع مختلفة جوهرياً ويجعلها متماثلة ، أي أنه عالم فوقى ، كما أن اللغة تجرنا إلى الخلط بين بنية الخطاب وبنية الواقع فأفكارنا تندمج في العلاقات النحوية بدل من أن تترابط وفق الديناميكية الباطنية للوجود والإنسان من جهته يشكل بدون وعي منه العوبة التركيبات اللغوية المعقدة السابقة للذات المفكرة والناطقة بحيث أن التأمل الفردي المزعوم يكون نتاج اللغة والعلم ، يعني ذلك أن الذات الحقيقة لا تكمن في الذات الفردية ، والشعور يتحول تبعاً لذلك إلى وهم خالص ، بما في ذلك السيادة المزعومة " للكوجيتو " والخطاب الصادر عنه ، والقائم على مقولات تفتقر إلى المشروعية الأنطولوجية . إن مثل هذه المقولات لا تعلن عن إرادة حقيقة لفهم الوجود ، بل تعبر فقط عن توق الإنسان إلى السيطرة على العالم ، وإرضاء حاجات نفعية ، فما المنطق إلا منظومة الأخطاء النافعة للحياة) (د. نبيهة قارة ، مشكلة الوهم في الفكر الفلسفي ، مطبعة علامات ، تونس ، دار النشر الجامعي ، ط 2003 ، ص 3 ، 4 . وص 131 ، 132 .

فلامفر من الاستعارات والتوهمات والتمثيلات في بناء مفاهيمنا وتصوراتنا ومعارفنا .

وبهذه المثابة المعرفية والمنطقية ليست الاستعارات التي ندرك بها العالم من حولنا مجرد بناء لغوي جمالي وكفى ، بل هي قبل كل شيء بناء

فكري فلسفي في رؤيتنا للفكر والعالم، وهي استعارات لا تجعل الحياة - بكافة صورها وأنساقها ومرائيها - تمثل أمام مقولات الفكر، بل هي تلقي بالفكر العلمى والثقافى العام داخل جسدانية الحياة نفسها، واستعاراتها الواقعية واللاواقعية، النسقية واللانسقية الموضوعية واللاموضوعية التي تبني وعينا العقلي والمنطقى والروحي والخيالى، فلم يعد العقل والفكر منفصلين عن الخيال والحدس بل هما يحلان ضمن بنيته التأسيسية نفسها، ولم يعد الجسد منفصلاً عن الفكر أو عقبة تفصل الفكر عن ذاته . فلن يفيد الفكر أن يعلو على الجسد بوصفه الجسم الحى للغة والواقع والوجود، أو يتجاهله أو يقصيه ويهمشه حتى يتوصل إلى التفكير بل لا فكر دون جسد، وعندما نفكر ونتعقل فنحن لانفكر بعقلنا المفصول عن جسدنا المكتنز بأهوائنا وأشواقنا ورغباتنا ورهباتنا وطمحائنا أيضاً، بل عقلنا غارق بوعى وبدون وعى منا في جسدانية رموز الحياة.

وفى ضوء هذه التصورات والتمثلات نستطيع أن نضع أيدينا على نقطة العمى المنهجى الذى لا خلاص منه للعقل النقدى العربى القديم والمعاصر، حيث كل ما هو متصور متوقف على ما هو معتقد، بل تصور الشئ، فرع عن اعتقاده، وفى ضوء اعتبار الذات هى المركز والآخر هو الهامش تعجز الذات بصورة ثقافية منهجية حتمية فى إدراك الآخر بوصفه ذاتا حرة مستقلة، أو بوصفه كيانا ثقافيا وإنسانيا منفصلا، له رؤيته الخاصة، وتصوراته المستقلة، ورؤاه الفريدة. وفى هذا المفترق

المعرفي والمنهجى الحرج تكمن أغاليط منهجية ومعرفية هائلة أشبه بأغاليط السوق والقبيلة التي ألح إليها فرنسيس بيكون في فلسفته عن المعرفة.

إن كثيراً من أوهامنا العلمية، وخرافاتنا المنهجية والفلسفية راجع إلى خلل معرفي عميق في تصورنا مفهوم العلم نفسه، ومن ثمة خللنا عليه الحياد والإطلاق والشمول والاتساق الموضوعي الصارم، والدقة المنهجية المنضبطة، ولكن هل هذا التصور المعرفي لبنية العلوم : تجريبية وإنسانية صحيحاً ؟ وفي البداية احترس من هذه التفرقة المعرفية الوهمية في تصنيف العلوم إلى تجريبية وإنسانية. فكل علم تجريبي صارم يتخلله الإنساني اللعوب، ولا يوجد علم نقي خالص من أجل العلم الخالص، فلا يوجد علم برهاني في مواجهة علم عرفاني أو علم بياني كما كان يتصور محمد عابد الجابري مثلاً أو غيره من المفكرين العرب . المحدثين، بل صارت اللغة الرمزية العامة تمثل الجماع العلمي المشترك لكل بنى الإدراك الإنساني، ولا نستطيع أن نفصل اللغة وهي سياق كلي متعدد ومتداخل بين لحظة لغوية برهانية وأخرى عرفانية وثالثة بيانية ، أو لحظة تجريبية في مقابل لحظة إنسانية ، بل اللغة والعلوم والأنساق والثقافية هم جماع هذه اللحظات جميعاً متجلية في لحظة لغوية عقلانية واحدة تتراوح في زمنيها المعرفية الكثيفة بين جميع هذه اللحظات .

وكل ذلك يؤكد لنا أن تقلبات تصورات ومفاهيم ومعايير العقاد وطه حسين والمازني بين الإثبات والنفي والتردد والحذر. والقدح والمدح

والتقريظ والنسف بخصوص شعرية شوقي - كانت تعكس لنا حدود الإدراك العلمى الإنسانى تجاه القلق المعرفى والحضارى والمنهجي الذي كان ينتاب جسد الثقافة العربية برمتها في هذه اللحظة الحضارية التاريخية من تاريخ الشعرية العربية لحظة يتداخل فيها القلق الشخصى بالقلق الجمعي أو قل يتنازعها الوجدان الذاتى بالجماعي بنسب ثقافية وجمالية ومعرفية متعددة متداخلة متفاوتة . وفى هذا الاشتباك المعرفى المعقد لعبت الأهواء السياسية والإنسانية والمعرفية والحضارية أدوارا كثيرة شابت منطق الفكر النقدى نفسه .

لقد كان من الأولى لمدرسة الديوان أن تقف على الذات اللغوية والتشكيلية للنص لا الذات النفسية والشخصية لكاتب النص ، فالنصوص العظيمة ونصوص شوقي كذلك أوسع من أن تخضع لفردية شخصية ولا حتى فردية نصية بل هي جماع نصوص كثيفة متماوجة متحولة تتراعى إلى آفاق أوسع من حدود تركيباتها النصية الخاصة ولا ننسى عبارة لعبد الرحمن شكري وهو أحد المنظرين الكبار لمدرسة الشعر الجديد " الديوان " وأعلامهم نصجاً وتعبيراً ووعياً بحقيقة الجدل بين القديم والجديد . وأنا والآخرون ، يقول شكري : وأما الأدب الأوربي فهو لنا في المنزلة الثانية ولا يكون الاطلاع عليه مفيداً إلا بعد دراسة الأدب العربي في عصوره المختلفة) .

ولعل هذا يوجه فكرنا إلى حقيقة نقدية مهمة بخصوص طبيعة التصورات والمفاهيم حين نقلها من سياق ثقافي حضاري خاص إلى

سياق ثقافي لحضارة أخرى فهجرة المفاهيم والنظريات لا تفيد كثيراً ما لم تكن هناك حاجة تاريخية موضوعية ملحة في الثقافة المنقول إليها يوازيه وعي ثقافي نقدي عميق للناقل في ثقافته الأم فلا تفيد الثقافة المتناصّة من خطاب الثقافة المصدرة إلا فيما هو على وشك الولادة فيها. إن التناص الثقافي والنقدي والمعرفي ما بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية كان يمثل الخلفية النقدية المنهجية التي حكمت أصول وحدود وتصورات الصراع بين القديم والجديد بين مدرستي الإحياء والديوان ومن بعدها جماعة أبوللو.

ولقد كان العكوف على شعرية شوقي من خلال شعره منجاة للكثير من الزلل وسوء التأويل وسوء النية معاً ، فالنص الشوقي هو نص شعري لا أكثر ولا أقل ، وإن شعريته ونصوصه هي ما جعلت منه شعراً وليس الوضع السياسي لشوقي ولا شخصيته ولا مجتمعه ، حقاً إن النصوص الشعرية الأصيلة تحمل هموماً سياسية واجتماعية وثقافية وقيمة للمجتمع الذي نبعت منه وفيه ولكنها لا تمنح النص شعرية ، بل هي تنحل عبر محرقة التخيل الخلاق في تراكيب النص بوصفها مواد خام ثم تبعث بعثاً جمالياً ومعرفياً جديداً متخذة خصائص لغوية نوعية جديدة فيعتريها النضج والذبول والإقدام والإحجام والوضوح والغموض حتى تستقيم لحظات بعد لحظات على نسق من التواتر الموضوعي المطرد في جسد الحياة برمتها ثم تستأنف بعد ذلك خروجها على النسق الثقافي والاجتماعي من جديد . وبذلك كان يتناوب شعرية

الإحياء هذه الحركات الجدلية المتراوحة الرجراجة بين قوة تقليد أرقى ما في شعرية الماضي من طلاوة وحلاوة وروعة، ثم تطعيمها بأرقى ما في شعرية الحاضر الجديد من فريدة خصوصية الذات، وعبقورية الإحساس الخاص . وكانت شعرية الإحياء على وعي فكري وجمالي خصيب ودقيق بهذه التناوبات الجمالية المتراوحة ، والتوازنات المعرفية المتراحبة ، والتداخلات التاريخية المتجادلة وكانت شعرية الإحياء تفهم من فلسفة الإحياء أعمق وأخصب وأوسع مما كان يفهمه النقد والنقاد بحدود نظرياتهم وصرامة تصوراتهم. فلم يكن الإحياء نتاجا لفكر فردى ينحصر في هذا الشاعر أو ذاك مهما كانت عبقريته فالإحياء معالم لا أعلام، وقد كان معظم النقاد الكبار السابقين على جماعة الديوان يخلخلون النسق الشعري التقليدي السائد على أيامهم بهذه النظرات النقدية النافذة ، (انظر تحليل ذلك بالتفصيل كتاب د. بسام قطوس " وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقد المعاصرين " ، الأردن ، دار الكندي للنشر ، ط 1 ، 1999م ، وانظر أيضا : د. يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي في ضوء النقد الحديث ، بيروت ، دار الأندلس ، ط 2 ، 1983م). ولكن هذا لا يعني أبدا امتلاكهم الجهاز النظري للمفاهيم والمعايير والتصورات التي تطورت لدى المدرسة الديوانية أو الرومانسية بفرعيها (أبوللو والمهجر) - ولا يعني معرفة الإحياء للبذور الأولى لمدرستي الديوان وأبوللو ومايؤسسان من مفاهيم وتصورات امتلاكه

للحقيقة التجديدية لديهما، فالحياة ليست حركة نظرية أحادية منعزلة ولا حالة أكاديمية جدلية حسية واقعية متعددة متقابلة. الحياة جغرافيا وجودية زمنية كثيفة مفتوحة على الإمكان الذي لا ينتهى.

إن نمو الشعرية ونضجها مرتبط بنمو الأطر الثقافية والحضارية والمعرفية المحيطة بها بشكل عام ، وملتصق بدرجة الوعي التاريخي الموضوعي المطرد في جسد الحياة والتاريخ واللغة والذات والمجتمع والواقع والثقافة بصورة كلية شاملة ، لقد كان يتنازع الجدل النقدي العنيف بين مدرسة الإحياء ومدرسة الديوان قوتان عميقتان تتناوبان الشعر والمجتمع والثقافة بدرجة واحدة على كافة مستويات الوعي وهما : قوة الانجذاب إلى خطاب الماضي العربي بكل ما يحتوي عليه من تنوع الصراعات وتعدد التطورات وتداخل الخطابات، وقوة الانفتاح على الخطابات الثقافية والنقدية الأوربية بكل ما تشتمل عليه من صراعات وتطورات وتفاعلات أيضاً ، فنحن إذن أمام حقول معقدة ومتباينة ومتداخلة تحتدم في لحظة زمنية حضارية كثيفة، مما يؤكد أن الخطابات الثقافية تتحرك حركات معقدة متشابكة شاقة يتناوبها الخفاء والعلن، التعدد والتداخل، الإقبال والإدبار، التذكر والنسيان، الانفصال والاتصال. إنها حركة الحياة نفسها ، وكان أولى ثم أولى بالخطاب النقدي حول الشعر أن يصفي لنبض الحياة وحيوية الواقع أكثر مما يصفي للمذاهب والنظريات والمفاهيم . إن التوجه الحيوي الخلاق صوب المستقبل لا يكون باستعداد الحاضر ضد الماضي ولا بتفريغ

الماضي للحاضر بل باستقطار اللحظات الفكرية الحية المتجددة في جسم الماضي والحاضر على السواء وهي تشب وثابة طلقة صوب المستقبل الكامن والممكن في جسد الواقع والثقافة والشعر والتاريخ .

ولا أدعي إذا قلت أن شعراء الإحياء كانوا أكثر أصالة وعمقاً ونضجاً في الوعي بمسألة التجديد الإحيائي من وعي مدرسة الديوان (عدا عبد الرحمن شكري فقد كان أمة وحده في الوعي والعلم وقد هجم عليه زميلاه - العقاد وشكري هجوماً بعيداً عن العلم والموضوعية مما جعله يؤثر السلامة والاحتجاب عن المشهد النقدي برمته) ، لقد كان الشيخ المرصفي ومن بعده تلامذته محمد عبده والبارودي وشوقي وحافظ وشكيب أرسلان وعبد الله فكري ومطران وغيرهم يتفهمون بدقة أصيلة معنى الوحدة العضوية وأصالة التشبيه وأصالة شعر الشخصية المطبوع لدى الجاهليين والإسلاميين الأول ولعل المطلع على كتاب العقاد " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي " يدرك مدى الإفادة الواسعة الخصيبة التي أفادها العقاد من الجهد النقدي الأصيل للشيخ المرصفي .

ولعلنا ننظر هنا رؤية شوقي النظرية العميقة لجدلية القديم والجديد فعلى ندرة ما كتب شوقي من تصورات نظرية ظفرنا بهذه الرؤية النقدية القصيرة الكثيفة التي كتبها شوقي ، يقول شوقي " ليس بين الشعراء قديم ولا جديد مادام الشاعر يروي في كل عصر فهو ابن الماضي والحاضر والمستقبل : والشعر وحي يهبط على نفوس الشعراء وليس اختلاف هؤلاء إلا اختلاف نفوسهم في الحس والأهواء والنزعات ، وأولئك الذين

يطلبون أدباً مصرياً غير شائع في العالم العربي ، ولا يستوحى الأدب العربي القديم ، إما أن يخلقوا لمصر لغة أخرى يسخرونها ويعبثون بها كما يشاءون وإما أن يستوحوا للأدب المصري المزعوم لغة من لغات الغرب ولن يكون هذا الأدب يومئذ إلا علماً مزيقاً على مسمى لا فضل لهم فيه إلا فضل الترجمة عن قوم يتكلمون بغير لساننا) (نقلها عنه الأستاذ / أنور الجندي في مقالته بمجلة الهلال المصرية ، ع11 ، نوفمبر ، السنة 76 ، عام 1968م ، ص 207-208 بعنوان " المعارك الأدبية بين شوقي ونقاده

وعلى الرغم من غربة هذا الأسلوب عما عهدناه في أسلوب شوقي القديم والجديد من سلاسة وميوسة لدنة غير أنه يشير إلى أن وعي شوقي بجدلته كان وعياً عميقاً أصيلاً . لقد كان الإحياء يرى في التاريخ قوة حية متجددة وليس مجرد أنات زمنية قد تقضت وكفى ، لقد كان العقاد وطه حسين طفلين صغيرين عندما قال شوقي عام 1900 في رسالته " المؤرخ " لصديقه إسماعيل رأفت ، إن الشعر ابن أبوين الطبيعة والتاريخ ، وكان يقول :

وأنا المحتفى بتاريخ مصر من يضمن مجد قومه صان عرضاً
لقد كان حس شوقي بالتاريخ حساً عميقاً خصباً متراحباً لا يتصوره
مجرد أنات تقصف ، ولا عناصر مجزأة متراكمة ينعزل فيها حاضر
الماضي عن حاضر الحاضر عن حاضر المستقبل بل يراه قوة حية راسخة
متجددة على الدوام ، كان شوقي لا يرى التاريخ نقطة قارة بل مسارات

متداخلة ممتداً ولم يتصوره سكوناً بل حركة يموج بعضها في بعض يتصل فيها حاضر متحرك الماضي صوب حاضر متحرك المستقبل دفعة واحدة ، وبكلمة واحدة كانت شعرية شوقي أصل من نظريات التجديد . ولعل من أعمق الدلائل الواقعية الناجمة على ذلك هذا الذي يدع العبقري لشعرية شوقي في أهل زمانه فقد شغل شوقي الناس وملاً الدنيا على حد تعبير ابن رشيقي القيرواني عن شعرية المتبني ، إن هذا الذبوع الكثيف لشوقي بين جمهرة المتلقين ومجد الشعر له علاقته الوثقى بمخاطبة الأنماط الجمالية والثقافية والمعرفية لدى جمهور الأمة العربية والضمير الثقافي العام ، فلم يضع جمهور القراء شعرية شوقي فوق سنام المجد مجاناً ولا صدفة ، بل لتفجير هذه الشعرية الأعماق التاريخية والشعرية والاجتماعية لهذه الجماهير الحاشدة ، لقد كان ظهور قصيدة واحدة لشوقي في الصفحة الأولى من جريدة الأهرام كافٍ لأن تجتمع الأمة العربية كلها من المحيط إلى الخليج على القصيدة والجريدة ، ولقد صدق شوقي حين قال لشانتييه من النقاد المهووسين من شهرته " أنا مجد تكون " ، لقد كان إحساس شعرية شوقي بتاريخية الجدل والشعر واللغة عميقاً خصباً .

وانظر معي كيف علق شوقي مرة على كتاب المؤرخ احمد حافظ عوض (فتح مصر الحديث) بمجموعة أبيات شعرية أوردها تحت مسمى " تحلية كتاب " فقال :

غال بالتاريخ واجعل صحفه من كتاب الله في الإجلال قابا

قلب الإنجيل وانظر في الهدى بليالي الدهر والأيام أبا
وأطلب الخلد ورمه منزلاً تجد الخلد من التاريخ بابا
مثل القوم نسوا تاريخهم كغريب عى في الناس انتسابا
أو كمغلوب على ذاكرة يشتكي من صلة الماضي انقضابا

ما أروع شوقي حين تصور الذاكرة التاريخية ذاكرة لغوية عضوية عميقة التعدد والانتشار والتمدد . لا مجرد انكفاء منقطع انقطاعاً مطلقاً عن حاضره ومستقبله ومن ثمة لم يسقط شوقي كما يقول الدكتور صلاح فضل " في شرك الحنين المجرد للماضي ، بل إنه يعبر دائماً عن إيمانه بالتقدم الإنساني والحضاري ويبشر بالمستقبل دون أن يقع في " النوستالجيا " أو يكتفي بالانبهار بالعصور المجيدة المنقضية) ، د. أمجد ريان ، صلاح فضل ، الشعرية العربية ، فصل : مناقشات حول رؤية صلاح فضل لتجربة شوقي ، دار قباء ، القاهرة ، ط 2000 ، ص 52 .

ولعل هذا الوعي العميق الحصيب بحركية التاريخ واللغة والإبداع لدى شوقي هو ما جعله يلتفت بحس الأبوة الإبداعية الحانية البصيرة على منابت الإبداع الجديدة من حوله لدى جماعة أبوللو ، وكلنا يعرف القصيدة الجميلة التي أهداها شوقي لشعراء أبوللو والتي صدرت بها جماعة أبوللو مجلتها الغراء في مجلدها الأول في أكتوبر عام 1932 . بقول شوقي ،

أبوللو مرحباً بك يا أبوللو	فإنك من عكاظ الشعر ظل
وببداع من الإنشاد صاف	صدي المتأدين به يبل
عسى تأتي بنا بمعلقات	نروح على القديم بها ندل
لعل مواهباً خفيت وضاعت	تذاع على يديك وتستغل
صحائفك المديحة الحواشي	رعى الورد المفتح أو أجل
رياحين الرياض يمل منها	وريحان القرائح لا يمل

ولا يكتفي شوقي بتقريظ هذه الحركة الشعرية الرومنسية الجديدة في شعرنا العربي الحديث ، بل يقوم بتقديم الدواوين الشعرية الرومنسية المبكرة والمبتكرة لدى الجيطلل الشاب المجدد ، يقول شوقي في تقديمه ديوان الشاعر المصري الشاب (أحمد العاصي) والذي طبع ديوانه عام 1926 ولم تنشر أبيات شوقي في غير ديوان العاصي ، يقول شوقي :

هذا شباب الشعر يلح ماؤه	من جدول العاصي ومن ديوانه
من كل قافية كان رفيفها	من طل آذار ومن ريحانه
وكان رنتها ونغمة شعرها	من طيره الصداح في أغصانه
هجر التكلف بينها فكانما	من قلبه بنيت ومن وجدانه
ويكلد يلمسك السرور يراعه	وترى يد الأحزان حول بتانه
يشكو الزمان لنا فيالك يافعاً	ناعت بميعته هموم زمانه
ولتعلمن إذا السنون تتابعت	أن التشكى كان قبل أوانه

إن شعرية شوقي هنا في تقديمه ديوان الشاعر الرومانسي تكاد تتقاطر
لوعة وتتناثر شجناً فهراق النغم ممزوجاً بفورة الوجدان يتكنفان جميع
أنسجة النص شكلاً ودلالة، ولقد صدقت عبقرية شوقي في أن التشكي
الرومانسي كان قبل أوانه، لقد كان الآباء الإحيائيون يدركون التعدد
الإبداعي واللغوي الخصب داخل زمنية الإحياء بعيداً عن المقولات
النظرية عن الإبداع والمبدعين، ولم يفعل شوقي هذا الفعل الإبداعي
الرفيع بمفرده، بل شركه فيه معظم الرواد، نرى مصداق ذلك في
النص الشعري البديع لأحمد محرم والذي صدرت به مجلة أبوللو في
مجلدها الثاني في سبتمبر عام 1933م، فقد قرظ الشاعر أحمد محرم
أبوللو ومبدعيها في عامها الثاني فأهداها قصيدة سماها " تحية أبوللو"
ومنها هذه الأبيات البديعة :

حدث كالعلم أو كالسحر أو	هو من هذين معنى منتخب
بعثوها فتنة طامحة	طلقة الأرسنان مرخاة اللب
ذهبت نشوى تغنى ومضت	تترامى في مراح وطرب
رقص الوادي على أنغامها	وانحنى الطير فحيا وشرب
خمرة الفن المصفى أطلعت	بينات الروحي من أفق الحبيب
يا أبوللو وأبوللو وطن	إن يغيب عنه أديب يقترب
كنت معنى والأماني لجة	ما طفا في خاطر إلا رسب
تعجز القدرة أن تلفظه	فهو سر حائر في كل قلب

نبيته همة نافذة حين أغضى فتلوى واضطرب
وأهابت فاستوى متوفراً فاستحثه فأوفى واشرب
ورأها تتلظى هارتمى لجة تطفئ وناراً تلتهب

وإذا قسنا هذه الشعرية الرومانسية التي قدم بها الرواد الشعر
الرومانسي البازغ الجديد في ضوء جدل العلاقات بين النقد الكلاسيكي
والنقد الرومانسي أحسنا أن الخطاب الشعري العربي كان أعمق
أصالة من الخطاب النقدي العربي الذي كان يعاني من ارتباكات معرفية
وثقافية وجمالية كثيرة بخصوص تصور علاقة الإبداع بالواقع التاريخي
المحيط به .

ولعل أكبر صورة من صور هذا الارتباك والخلط تمثلت في غياب
السياق التاريخي للنقد، واغتراب النظرية النقدية عن مقتضيات الجدل
، ومتطلبات التاريخ وجدليات الهموم الثقافية المحلية للإبداع ، لقد أثر
نقادنا لونا من ألوان التكييف النقدي السلبي حيث أعلوا من صوت
النظرية ومقتضيات النظر، على حساب صوت التاريخ وحيوية الإبداع
، إن السياق التاريخي الجدلي المعقد للإبداع ليس مجرد حالة أكاديمية ،
ولا نظريات نقدية محضة ، بل موقف ثقافي ووجودي عام، فالنقد حالة
اجتماعية ثقافية قبل أن يكون موقفا جماليا من العالم والمجتمع ، وما
زال الوعي النقدي العربي مأزوماً يفرض ثقافة مأزومة وواقعاً إبداعياً أكثر

تأزماً وارتباكاً ، علامة ذلك أن يظل الجدل النقدي حول شوقي يعاني غربته التاريخية والثقافية والجدلية حتى لحظتنا الحضرية الراهنة. ولعلنا نلاحظ وجهها من وجوه هذا التأزم فى طرائق تكشفنا للمؤسسين العظام للإحياء.

يجب علينا أن نثمن حقاً دور كتابنا ومفكرينا العظام، لا أن نقف عليهم وقوفاً قشرياً عجلاً، لقد قال توماس كارليل عن شكسبير إن إنجلترا خير لها أن تفقد ملكها الامبراطوري العتيد من أن تفقد شكسبير ولنا أن نقول مثل هذا وزيادة في حق شعراء الإحياء العظام / البارودي وشوقي وحافظ وعلى رأسهم جميعاً شوقي لكننا للأسف الشديد لقد ظلمنا شوقي فى حياته وفى مماته أيضاً وانظر معى إلى هذا التقصير المنهجي والنقدي الواضح فى الاحتفالية التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2007م ،بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين على رحيل شوقي وحافظ، وربما كانت هذه الاحتفالية العجالة مناسبة لنشكو هذا العقوق الواضح والجحود البين لتثمين القيمة العظمى لشعرية شوقي وما أسدته للشعرية العربية النهضة من فضل الريادة والابتكار والتأسيس والتحول. والشئ المحير حقاً أن نلمس هذا التقصير المنهجي والنقدي الواضح فى الاحتفالية التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2007م ،بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين على رحيل شوقي وحافظ ، فقد أصدر المجلس بهذه المناسبة ثلاثة

مجلدات يعتورهم كثير من النقص ، وينوشهم الكسل - في التبويب والتصنيف ، وترين عليهم العجلة في التوثيق والتأريخ ، حقاً كانت المجلدات قشبية الإخراج أنيقة المظهر شأن معظم مظاهرنا الثقافية القشرية البراقة ، لكن للأسف كانت هذه المجلدات تئن تحت وطأة العجلة والهرولة مما جعل منها تجسيداً صارخاً لمنهجية المناسبات السجالية الفجة في الاحتفال برجالنا الكبار. لكننا إذا قمنا بعمل حصر ببلوجرافيا نقدية من لدن مجلة الهلال وحتى مجلة فصول بخصوص تتبع شعرية شوقي لوجدنا جحوداً كبيراً لمكانة شوقي رغم كل الأعمال النقدية الرصينة التي كتبت حول شوقي ومع تقديرنا العميق لهذه الأعمال الجادة ، فقد جاءت معظم النقول في المجلدات الثلاثة أخذاً شتى لا تخضع لتقسيم منهجي واضح علاوة على أنها ضربت صفحاً مشيناً عن باقي المجلات والدراسات الجادة العديدة التي عاجلت شعرية شوقي وحافظ خلال سبعين عاماً أو تزيد، بل ركزت المجلدات على مجلتي اثنتين هما الهلال وفصول اللتين فازتا بالقدح المعلي من الأبحاث والمقالات وجرياً على منهجية المناسبات والشعارات أحاطت بالتأريخ النقدي القريب بمجلة فصول ، وأهدرت السياق النقدي القديم بمجلة الهلال هدرأً بينا أخل بالصورة النقدية الخصيبة التي رسمتها مجلة الهلال حول شعرية شوقي على طوال عمرها الثقافي المجيد ولعلنا لو وقفنا الآن أمام الدراسات التي سقطت سهواً أو عمدأً من جامع

- مجلدات المجلس الأعلى للثقافة لاطلعنا على حقيقة هذا الهدر النقدي المؤلم ولنتأمل معا - وآسف للإطالة - هذه العناوين المهدرة بالمجلات المصرية والعربية مما يقع في متناول الأيدي لسهولة الحصول عليها وهي:
- 1 - شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة . بقلم الأستاذ عباس محمود العقاد ، الهلال ، ع أكتوبر ، 1957م ، ص 8 - 14 .
 - 2 - أطياف من حياة شوقي ، للأستاذ طاهر الطناحي ، مجلة الهلال ، 1958م .
 - 4 - أشجان وألحان في الفصل الأخير من حياة شوقي ، للأستاذ طاهر الطناحي ، الهلال ، ع أكتوبر . عام 1958م .
 - 5 - أحمد شوقي وعلاقاته بأدباء العصر وشعرائه وعلمائه ، للأستاذ محمد عبد الغني حسن ، مجلة الثقافة المصرية ، نوفمبر ، ع 110 ، 1982م ، ص 11 - 14 .
 - 6 - هل غير الزمن من رأيكم في شعر شوقي وحافظ ، سؤال وجهته مجلة الكاتب المصرية للنقاد ، مجلة الكاتب ، ج 1 ، مج 4 ، أكتوبر ، 1947 ، ص 1499 - 1509 .
 - 7 - نظرات في مراثي شوقي ، الدكتور أحمد الحوفي ، مجلة الثقافة ، ع 8 ، مايو ، 1980 ، ص 36 - 39 .
 - 8 - شوقي وجيته ، للأستاذ أنور الجندي ، مجلة الثقافة المصرية ،

ص 11 - 12 .

9 - شوقي وحافظ ، للأستاذ حسن كامل الصيرفي ، مجلة المقتطف ، ج 4 من المجلد الحادي عشر بعد المئة 111 ، نوفمبر ، 1947 ، ص 305 - 313 ، وقد وردت الدراسة على مدار دراستين بمجلة المقتطف تحت عناوين مختلفة ولا أدري لماذا أخذ جامع دراسات النقد حول شوقي بالمجلس الأعلى - أخذ الدراسة الأولى وقد أعرض عن الثانية وهي (حافظ وشوقي) مجلة المقتطف ، مج 112 ، ج 4 ، إبريل ، 1948 ، ص 112 - 290 والدراسة الثالثة وهي (حافظ وشوقي) ، مج 115 ، ج 1 ، يونيو ، المقتطف ، 1949 ، ص 49 - 65 .

10 - شوقي بين ناقلين ، للأستاذ سامي الجريديني ، مجلة المقتطف ، مج 5 ، ديسمبر ، ع 32 ، عام 1932 ، ص 535 - 545 .

11 - حول حافظ وشوقي وأثرهما في إحياء الشعر العربي ، الأستاذ إسماعيل مظهر ، مجلة المقتطف ، ج 5 ، مج 81 ، ديسمبر ، 1931 ، ص 549 - 559 .

12 - مع شوقي في ذكراء العشرين ، للأستاذ حسين كامل عزمي ، مجلة الثقافة ، أكتوبر ، ع 724 ، 1952 ، ص 19 - 20 .

13 - الصورة الفنية في شعر شوقي ، للدكتور أحمد الحوفي ، مجلة المجلة ، ع 65 ، 1962 ، ص 46 - 51

- 14 - بين شاعرين : دراسة موازنة بين لاميتي شوقي وإبراهيم طوقان ، د. مروان العطية ، سوريا . مجلة ثقافة الهند ، ع 1 ، مج 44 ، 1993م ، ص 74 - 82 .
- 15 - شاعرية التشبيه كما يراها العقاد في شعر شوقي ، للدكتور محمود إسماعيل عمار ، مجلة علامات ، المملكة العربية السعودية ، ج 44 ، م 11 ، يونيو ، 2002 ، ص 1013 - 1059 .
- 16 - التقاليد تكبل الشعراء ، طه حسين ينتقد أحمد شوقي ، د. جابر عصفور ، مجلة العربي ، الكويت ، ع 422 ، يناير ، 1994 ، ص 115 - 119 .
- 17 - شوقي الشاعر ، د. أحمد أحمد بدوي ، مجلة أبوللو ، فبراير 1933 ، ص 611 - 615 ، ومكارس 1933 ، ص 713 - 723 ، مائة وخمسين بحثاً ومقالاً وردت .
- 18 - محمد عبد الغني حسن ، فتنة الشعراء بشعرهم ونصيب شوقي من ذلك ، مجلة الثقافة المصرية ، ع 12 ، سبتمبر 1974 ، ص 14 - 20 .
- 19 - يحيى حقي ، مراثي شوقي ، جريدة المساء ، الملحق الثقافي والأدبي يوم 15/5/1962 .
- 20 - حلمي بدير ، شعر الوجدان عند حافظ وشوقي ، مجلة فصول ، مج 3 ، ع 2 ، يناير - مارس ، 1983 ، ص 224 .

- 21 - سعد محمد الهجرسي، شوقي وحافظ في الأطروحات الجامعية، دراسة ببلوجرافية، مجلة فصول، ص 349-372.
- 22 - د. أحمد الباز، الحركة النقدية حول شوقي، أطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1986.
- 23 - نوال مصطفى، الحركة النقدية حول البارودي، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، 1996.
- علاوة على مائة وخمسين بحثاً ومقالة بالمجلات المصرية والعربية تناولها كبار النقاد في الوطن العربي وقد جمعها ، د. عبد الستار الحلوجي ، تحت عنوان " ببلوجرافيا بما كتبه شوقي وما كتب عنه " بمجلة المجلة ، ع 144 ، ديسمبر ، عام 1968م .
- والمرء يتعجب أشد العجب كيف ترك جامع الدراسات كل هذه الأبحاث الرصينة حول شعرية شوقي ، أليس شاعرنا أجدر بالاهتمام من صغار المثقفين الموظفين بالمجلس الأعلى للثقافة ممن يطبعون ثرائهم في مجلدات فانية براقه .
- وقد جمع الأستاذ أحمد عبيد حوالي ثماني دراسات عن شعرية شوقي جمعها من بطون المجلات العربية التي عاصرت شوقي ، أو كتبت عنه بعد وفاته ، وقد جمعها الأستاذ عبيد في كتاب أطلق عليه (ذكرى الشعارين : حافظ وشوقي) ، وقد طبع الكتاب بعالم الكتب ،

عام 1985م . والمقالات للأساتذة : أحمد حسن الزيات ، وأنطون الجميل ، والمازني وعز الدين التنوخي ، وغيرهم .

- أما ما يخص حافظ إبراهيم من مقالات ودراسات أهدرها جامع الدراسات بالمجلس الأعلى للثقافة فهي كثيرة كثرة هائلة ولا نستطيع أن نوردها كلها هنا فهي تحتاج إلى مجلدات . ويكفي أن نذكر دراسة قيمة من هذه الدراسات وهي : من مظاهر الخطاب النقدي حول شعر حافظ إبراهيم ، من أبولو 1933 - إلى فصول 1983 . للكتابة التونسية ليلي درغوث . مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، ع 624 ، عام 1991م . ص 70 - 58 .

والتساؤل المهم هنا هو . هل من الممكن أن نعي طبيعة الجدل النقدي الثقافي والحضاري الدائر حول شعرية شوقي وحافظ ومدى عمق وتنوع وتعدد دلالات هذا الجدل في غيبة كل هذا الموروث النقدي الغائب حول شعرية الإحياء ؟! رحم الله شوقي فقد ظلمناه حيا وميتا .

ما أحوج واقعنا النقدي والثقافي والجمالي اليوم إلى خطاب نقد النقد . فقد بلغ لدينا خطاب النقد مرحلة قصوى من التضخم النظري والتطبيقي تسمح بهذه المراجعات النقدية الأصلية للمعايير والأدوات المعرفية والفلسفية والإجراءات والآليات المنهجية التي نرى بها أدبنا ولغتنا وواقعنا وتاريخنا ، فما أحوج النقد أن يرتد على ذاته مفككاً أسسها المعرفية مختبراً ممارساتها اللغوية والنقدية ، حيث كل تغيير في أدوات وتصورات الفهم والوعي والتحليل والتعليل والتفسير

والتقييم يستتبعه بالضرورة تغيير لأشكال وجودنا ، وطرائق إدراكنا ، ومرامي تخيلاتنا، ومسارات لغتنا، وإعادة فحص لطبيعة حركتنا وحریتنا وسلامة عقولنا في هذا العالم . نحن نحتاج إلى لون جديد من ألوان الوعي والمعرفة والحوار والجدل تساعدنا على أن نرى من جديد صوراً كثيرة من الاختلاف والاختلال فيما تعودنا على رؤيته متطابقاً منسجماً ، فحاجتنا إلى الاختلاف والتعدد والخصام الحر النبيل أشرف وأسمى من حاجتنا إلى التوحد الغامض والانسجام الذليل ، والزهو الأعمى المتضخم . وربما يساعدنا خطاب نقد النقد على حرث أدوات الإدراك في حاجتنا لنقد النقد وتفكيك منظومات الوعي ، وفحص آليات التحليل والتعليل والتفسير بما يهيئ المشروع النهضوي العربي الثقافي والحضاري على أن يعيد قراءة ذاته الفكرية والفلسفية قراءة جدلية جديدة تسمح بإعادة ولادته ولادة تاريخية صحية تجنبنا ما عانىناه كثيراً من جمود بنيوي هيكلي في جسد الثقافة العربية المعاصرة ، بما يساعدنا كل هذا على إعادة تأسيس بنيات الوعي وإصلاح معايير الفكر وتنظيم أنساق المجتمع والثقافة .

إن حاجتنا إلى التفات الخطابات المتعددة المتباينة من خطاب نقد النقد إلى خطاب النقد إلى خطاب الإبداع يوازي حاجتنا إلى استدارة الذات العربية على مكوناتها المعرفية ومكوناتها الجمالية والثقافية بالتفكيك والتركيب والجدل بما يفكك ميتافيزيقا الفكر لدينا ويفتح مداركنا

وأخيلتنا وعقولنا ولغتنا وتاريخنا من جديد على أنماط جديدة من التعدد والحوار والاختلاف والحيوية والتنامي الحر الجسور. ولعل الحوار النقدي والجدل الثقافي حول شوقي في الخطاب النقدي المعاصر يعد مناسبة حقيقية لاستنفار كل أساسات وجودنا الثقافي والسياسي واللغوي والجمالي . مناسبة نقف من خلالها على الأسس المعرفية والمنطقية والفلسفية لمقولات النقد ، ومعايير التفسير ، وأنساق التعليل والتحليل ، وأيديولوجيا أبنية الثقافة والفكر ، حتى نقف على جميع ذلك ناقلين محللين مفكرين من خلال الحوار الجدلي المفتوح على حقائق تصوراتنا ومزاعم إدراكنا للغة والواقع والتاريخ والفن ، إن النصوص العظيمة كما يقول مصطفى ناصف - وشعرية الإحيا، من النصوص العظيمة - : " ليست صورة نفسية فرد ولا مرآة لعقلية شعب ، ولا سجلاً لتاريخ عصر ، وإنما هي كتاب الإنسانية المفتوح ، ومنهله المورد ، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه " (د . مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل . عالم المعرفة ، الكويت ، يناير - 1995م ، ص 77) .

وبهذا التصور المعرفي الحواري المفتوح على العالم واللغة والواقع والحرية نقي وجودنا الثقافي والجمالي شر استبداد النظريات ، وتعصب التصورات، وانغلاق الإجراءات ، فلا نقع في وهم المنطق

الصوري المتطابق مع ذاته بدلاً عن حيوية الحياة، وفرادة الشعر وتجلياته المدهشة، فعندما نكون أسرى المعتقدات النقدية السائدة نظلم الأعمال الإبداعية الكبيرة، أو نقيمها تقييماً نقدياً متعسفاً فنحد من تعددها المنتج الخلاق، ونطابق بين النظرية والإبداع. ومن هنا نحن نحتاج أكثر من أى وقت مضى فى تاريخنا النقدى المعاصر إلى الوقوف على مضامين الفكر ومحتويات الإدراك ، ونحتاج أكثر وأعمق إلى الوقوف على معايير المعايير، وإعادة قراءة طرائق تحصيل الفكر ، وآليات تكوين الإدراك ومسالك تصوراتنا للغة والمفاهيم والإجراءات .

فهل يمكن لنا في الوطن العربي بعد ذلك أن نوافق معظم نقادنا المعاصرين على ادعاءاتهم المزعومة في إطلاقية نظريات النقد الأدبي أو تمتعها التام أو حتى الصارم بالموضوعية ، والحياد ، وعدم التحيز ، والدقة والصرامة والاتساق المعرفي والمنهجي بعيداً عن مقتضيات التاريخ، وإكراهات الثقافة ، وتحيزات اللغة، وسلطة التقاليد الجمالية والمعرفية والأخلاقية المتوارثة لدى الثقافات والعلماء ؟! وهل أن الأوان الآن أن نعكف من جديد على الخطابات النقدية العربية حول شعرية الإحياء عامة وشعرية شوقي خاصة في ضوء خطابات نقد النقد موصولة بخطابنا الثقافي والتاريخي والقيمي علنا نكتشف عوالم خيالية ومعرفية جديدة في شعرية الإحياء .

إن التصورات العلمية والفلسفية المعاصرة تؤكد أنه لا توجد فروق

معرفية أو منهجية واضحة أو محددة بين النسق المعرفي المحض والنسق
الاعتقادي الثقافي الكامن ورائه ، ومن ثمة تنتقل سلطة العلم من
المجال المنطقي والمعرفي المدعي إلى السلطة الاجتماعية والثقافية
والسياسية فالقدرة على ابتكار النظريات وافتراض الفروض وتصور
المفاهيم قدرة تخيلية كشفية افتراضية لا ينحصر تبريرها العلمي .
وبراهينها المعرفية داخل الواقع المادي الفعلي فقط ، أو الواقع العلمي
المحض ، فالتبرير العلمي والمنطقي لا يمكن أن يتم ويشيع ويرسخ بمعزل
عن السياق التاريخي الثقافي والقيمي الذي يحيط به . فكم من نظريات
علمية تجريبية كانت صحيحة ومتسقة وقادرة على الحركة في الواقع
ثم تأخرت قروناً نظراً لعدم استيعاب العقل السائد لها . أو عدم قدرة
الحاضن الثقافي والتاريخي والأخلاقي لتبريرها والقبول بها . وتاريخ
العلم يشهد بكثير من الأدلة الناصعة الدامغة على ذلك ، فكم اكتشفنا
من جديد علماء وشعراء وفقهاء كانوا نسيا منسيا وفق مقاييس زمانهم
ثم صاروا أعلاماً كباراً في غير زمانهم ووفق مقاييس معرفية ومنهجية
وفلسفية جد حديثة .

لقد بدا لي من خلال الجدل النقدي المحتدم حول شعرية الإحياء
قديماً وحديثاً أننا بحاجة إلى ما يشبه الزلزلة الثقافية الإدراكية الصارمة
لجهازنا المفاهيمي كله حتى نفكك قليلاً أو كثيراً من هذا الأسمنت
الرمزي القمعي الذي ران علينا من جميع الجهات والتصورات حتى سد

علينا أفق اللغة والحوار والتاريخ والواقع وحجم من قدرتنا على الحرية الحقة الأصيلة فما أحوجنا اليوم في خطابنا النقدي المعاصر إلى عقلانية جدلية جديدة قادرة على الالتحام الحي الحر بمجرانا التاريخي وسياقنا الثقافي حتى نخرج من الظلمات إلى النور ، ومن الوحدة إلى التعدد ، ومن التفرد إلى الاتساع ، ومن التطابق إلى الاختلاف ، ومن النظام الثابت إلى الحرية المنظمة . نحن نحتاج إلى خطابات نقد النقد لنرى بعقولنا لا بعقول الآخرين فلا تكون صورة وجودنا كما كونها الآخر عنا، بل ندرك ذاتنا بذاتنا مع اندماجنا بذوات الآخرين .

ولعل آليات التناقض والإنشائية والانفصال والتصاغر أمام الآخر والقفز فوق شروط التاريخ ومقتضيات الواقع والخضوع لمنطق النظريات النقدية دون تكيف تاريخي جدلي لها في ضوء الإبداع كانت من أكبر الآليات المعرفية والمنهجية التي اعترت خطابنا النقدي الحديث في جداله حول شعرية الإحياء خاصة ، والشعريات العربية عامة ، وهي آليات تقع في العمق من أزمة العقل العربي والثقافة العربية بخصوص بحثها الحثيث عن تأصل وعيها النقدي في حوارها الثقافي المتصل بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر ، ولعل شعرية الإحياء كانت مناسبة عميقة لاختبار طبيعة العقل الجمالي العربي في حراكه الجدلي المفاهيمي وقد بدا لنا هذا العقل الجمالي ضمن منظومته الثقافية العامة أقرب إلى حس الاختلاف والتعدد والابتكار .

لكن خطابنا النقدي إبان عصر النهضة وحتى لحظتنا الحضارية الراهنة أثر لونا من الجدل النقدي المهووس بهوية المطابقة بين منطق الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية للنظريات النقدية ومنطق الإبداع القائم بطبيعته على التمرد على المطابقة والوحدة والنظام . " فالخصائص التي تعين بها هوية كائن ما توجد في الكائن النموذج وعلى نسخة أن تكرر هذه الخصائص لكي تكون هذه النسخ مجرد وجوه لنفس الكائن النموذج ، لكن هذه الخصائص ليست كما تدعي إجراءات الحصر الأنطولوجي ذات وجود صميمي داخل الكائن . بل هي لا تحدث إلا كصفة لغوية تعين من موقع انزياحي عن الكائن ، ... فالهوية ليست أكثر من صفة لغوية مثلما أن التساؤل عما إذا كان كائن ما يطابق نفسه أولاً ، يفتقد لمشروعيته لأن التطابق لا يكشف عن نفسه قط كتطابق إلا على مستوى التلفظ به كعلامة لغوية) (عبد الصمد الكباحي ، المجري الأنطولوجي ، ص 25) .

ولعل هذا الحصر المعرفي والجمالي الممنهج الذي مارسه سلطة الخطابات النقدية العربية المعاصرة من لدن خطابات رواد النهضة مروراً بالخطابات النقدية المعاصرة - حول شعرية شوقي خاصة والشعرية العربية عامة - وحتى لحظتنا هذه - لعل هذه الخطابات النقدية قد عانت في معظمها من الرغبة العميقة في تغليب هوية التطابق والنظام على احتمالات التعدد وإمكانات الاختلاف . كإجراء منهجي اختزالي

تصنيفي يخلق جدلاً نقدياً مفعولاً به لا فاعلاً ، تابعاً لا منتجاً ، في موازاة غير تاريخية بين خطاب النظرية وخطاب الإبداع فقد ظل الإبداع العربي المعاصر يعاني من إقصاء منهجي معرفي منظم من قبل كهنة الرأسمال الرمزي النقدي أوصياء التحسين والتقبيح ، ووكلاء الممكن والمستحيل تحت دعاوى معرفية ومنهجية مطلقة تسبح في هويات فكرية مطلقة باسم الموضوعية تارة وباسم الذاتية تارة أخرى ، وباسم العلمية الإنسانية المطلقة المنفلتة من حدود التاريخ ، وإكراهات الثقافة وتحييزات الهوية ، وثغرات المعرفة . وفي جميع الأحوال كانت آلية إهدار السياق التاريخي والثقافي لأدوات المعرفة ونظريات النقد هي المشترك المنهجي الأعظم بين معظم الخطابات النقدية العربية التي تعرضت للشعريات العربية عامة ، ولشعرية الإحياء خاصة ، في حين كان الإبداع هو الأكثر أصالة ومرونة ورحابة بما أنه يمثل التجسيد الجمالي والثقافي الخلاق لحق الاختلاف الذي يعني حق تداول احتمالات الخلق في العالم خارج إطار كل معيارية معرفية ، أو نظرية نقدية تخضع بموجبها لغة الإبداع الجسورة لتصنيفات نقدية قيمية نسقية ، فالإبداع يعلمنا القدرة على الرؤية من جديد خارج أي إطار تصنيفي اختزالي للمعرفة واللغة هذه الرؤية التي تقر بحق عين الخيال أن نرى جميع صور الحقائق الرمزية العامة التي تأسس عليها العالم من حولها - مجرد احتمال ضمن احتمالات أخرى كثيرة تم تغييبها أو إقصائها أو اختزالها لصالح

النموذج المعرفي والاجتماعي والثقافي والسياسي السائد ، ومن ثمة يكون الإبداع في إقراره بحق كل احتمال من حيث كونه موقفاً أو تصوراً أو فهماً أو تجربة أو اعتقاد أو رؤيا شعرية أو فلسفية من حق هذا الاحتمال المعرفي أو التخيلي الكائن أو الكامن أن يكون فرادة مدهشة غير مسبقة وغير قابلة للمطابقة مع أية نظرية نقدية أو معرفية أو لغوية عن الشعر والعالم والتاريخ والحضارة تفرض على هذا الاحتمال الشعري الكائن أو الكامن مثلها الجمالي الأعلى ونموذجها الثقافي الأمثل . وإطارها المعرفي الأكمل .

فما أحوجنا اليوم إلى خطاب نقد النقد، وشتان بين الفوارق المعرفية والفلسفية والمنهجية بين الخطاب النقدي وخطاب نقد النقد، فخطاب نقد النقد مرتبط بالإبداع النقدي ، لا بالإبداع الأدبي ذاته وإن كان غير منبت الصلة به ، فمجال خطاب نقد النقد هو الوقوف على الأدوات المعرفية والفلسفية والمنطقية التي تكون بنية الخطاب النقدي ذاته ، على مستوى المعايير المعرفية النقدية والممارسات الإجرائية المنهجية العملية ، فخطاب نقد النقد هو معرفة على معرفة ، أو قل هو يعني بنقد الأفكار والأسس والتصورات والمناهج التي يقوم عليها الخطاب النقدي نفسه في نفس الوقت الذي ينتج فيه هذا الانتقاد للأسس والمعايير آفاق قراءات نقدية مغايرة تكون أصل معرفة وأخصب إنتاجاً ، وأعمق جدلاً ، ذلك أن خطاب نقد النقد يقف على جميع الجوانب النظرية

والتطبيقية في خطاب النقد فهو يحتوي على نقد النقد النظري ونقد النقد التطبيقي . وبهذه المثابة المنهجية يقع خطاب نقد النقد في العمق من جدليات نقدية أدبية حضارية كثيفة يتخذ فيها الحوار متعدد الأبعاد والأهداف قيمة معرفية وجمالية قصوى لإعادة اكتشاف الواقع الثقافي والجمالي برمته ، واستعادة الطراوة الجمالية والمعرفية المتجددة للنص الإحيائي من برائن الحصر المنهجي والمعرفي لنظريات النقد في ذات اللحظة التي نستطيع فيها اكتشاف واقعنا الثقافي والنقدي والجمالي من جديد وفق أسس ومعايير تكون أخصب جدلاً وأنضج وعياً ، وأثرى إنتاجاً وخلقاً ، ذلك أن خطاب نقد النقد يضع الخطابات النقدية على محكاتها المعرفية وسياقاتها التاريخية وحواضنها الأيديولوجية فيعلو السؤال تلو السؤال ، وتفتح آفاق إثر آفاق جراء هذا التفكيك المعرفي والنقدي والثقافي المزدوج الذي يتم لخطاب النص النقدي وخطاب النص الأدبي داخل خطاب نقد النقد ، حال اشتباكه الجدلي التاريخي التمددي بغية استعادة اللحظات المعرفية والجمالية والتاريخية الهاربة من سلطة الحصر المعرفي الممنهج في نظريات الخطاب النقدي ، فكان خطاب نقد النقد ينكشف في الفجوات لا الاتساقات ، الانفصالات لا الاتصالات ، مؤكداً أن كل اتصال معرفي يتخلله انفصال ، وكل تطابق نظري تتطبنه فجوات منطقية وثغرات منهجية بالضرورة ، ومن هذا المنطلق المعرفي والمنهجي نحن نثمن هذا التوجه النقدي لخطابات نقد

النقد في الوقوف على خطابات النقد الأدبي والثقافي لمنتوجات العقل
الإحيائي كافة وعلى رأسها نتاج شعرية الإحياء فنحن إذ نارس ذلك
نقوم بعمل علمي وأخلاقي كبير لأننا نقرأ في ضوء جدلي جديد شروط
وجودنا ، وطبيعة تاريخنا ، وأنماط هويتنا ، وألوان حريتنا ، ونشاط
لغتنا ، وحدود عقولنا ، وأشواق كينونتنا الذاتية والحضارية والجمالية
، وخير لنا من جميع الجهات أن نعرض قواعدا ومفاهيمنا ومعاييرنا
وأسسنا ، وجدلنا ، ومعارفنا وتصوراتنا ونماذجنا المعرفية والثقافية
والنقدية لهواء طلق جديد ، ولا نجد مناسبة هي أمثل وأجمل لتحقيق
جميع ذلك من الدخول في حومة الجدل النقدي المحتدم حول شعرية
شوقي العظيم .

ولربما يمكننا خطاب نقد النقد من خلخلة المسافات المعرفية والفلسفية
بين الفكر وبداهاته ، وبين الوعي ومسبقاته ، فكلما اتسعت المسافة بين
منظومات أفكارنا وفكرنا نفسه كلما استطعنا أن نرى أنفسنا ولغتنا
وثقافتنا وعقولنا في ضوء جديد خصيب ، فعندما تتحرر أدواتنا المعرفية
وأنظمتنا الفكرية وممارساتنا النقدية من الإطلاق والثبات واليقين
والغموض والتناقض يتحرر واقعنا ولغتنا وإدراكاتنا وتصوراتنا ، فما
أحوجنا اليوم أن نرى المتناهي في الألفة والرسوخ والصحة موغلاً في
الغرابية والاحتمال والخلل حتى نستعيد الواقع واللغة والتاريخ والثقافة
تارة أخرى ليكونوا قضايا حياتية يومية تتخللها الثغرات المعرفية ،

والفجوات المنطقية ، والشروخ الإدراكية ، تمهيداً لخلق واقع ثقافي حضاري جديد يسمح بجو ثقافي ديمقراطي أصيل وحقيقي تنمو فيه حرية الاختلاف والتعدد والتسامح بديلاً عن صرامة النظام ، وبدهات الانسجام ، وتسلمات التوحد ، وعنف الشمول البنيوي المغلق ، فمتى تتخلص من سلطة الرأي الواحد ، والمعنى الواحد ، والزعيم السياسي الواحد ، والمفتى الواحد ، والاقتصادي الواحد ؟!

فمتى تتحول من ثقافة الأشخاص إلى ثقافة المؤسسات ، ومن علامات النقاد إلى معالم النقد ، فيتحرك العقل والمجتمع والفن حركات جديدة ، تسمح بتحريك اللغة والفكر والوعي حركات حرة خلقة ، لا يهملها كثيراً الالتزام الموضوعي العلمي الصارم بإجراءات المناهج ، وأيديولوجيا المعارف وما يفرضانه من جمود العقل ، وخمود الأفق ، وانغلاق آليات الفهم والتعليل والتفسير ، بل يهملها ويهملنا الالتزام بمفاهيم الحرية والتعدد والتشعب وقدرتهم على خلخلة المزايم المعرفية والسياسية والكهنوتية المملوغة في التراكيب المعرفية والأنساق الفلسفية والتاريخية التي تمثل القاع الصخري العميق للمناهج والنظريات .

من الأجدي أن نتعلم كيف نمارس الفكر والمعرفة والإبداع مثلما نمارس الحياة في الهواء الحر الطليق نقبل ما نقبل ونرد ما نرد دون الانكفاء داخل نسق معرفي أيديولوجي مغلق داخل حدود الأنا الخاصة

أو الأنا الرمزية العامة، ودون الذوبان أيضا في وهم المعرفة الإنسانية الكونية المطلقة لدى الآخر، إن التحرر التام من أنساق الفكر، ونماذج المعرفة، وإكراهات الثقافة، وضرورات التاريخ، وحدود اللغة، مستحيل، ولكن التخفف النقدي الحر النشط من الأثقال الرمزية، والأوهام المنهجية ليس بالمستحيل، التحرر من إمبريالية النظريات، ودكتاتورية المعارف يلزمنا بإعمال العقل النقدي الخلاق في اتجاهات معرفية وفلسفية وتاريخية متعددة متباينة متجاوزة، أن يعمل العقل النقدي آليات التفكير والتحليل وإعادة الصهر والتركيب من جديد في كل شيء في ذات الوقت الذي يستدير فيه على ذاته ومعايير وأطره وتصوراتها بالنقد والتفكير والتركيب، فما أحوجنا أن نتعلم السير الفكري الحر النشط في طرق متعددة متباينة دفعة واحدة فهو خير لعافيتنا اللغوية والتاريخية والمعرفية من السير في طريق مستقيم أملس لا جهد فيه ولا عناء.

علينا أن نسير معرفياً ومنهجياً وفلسفياً وتاريخياً في حقول متعددة متداخلة متجاذلة نسير من حقل الخطاب النقدي إلى حقل خطاب نقد النقد إلى حقل الخطاب الإبداعية دفعة واحدة، فنخلق منظومة نقدية جدلية شبكية معقدة التصورات والرؤى تتجاوب فيها الاتصالات والانفصالات، التطابقات والانفلاتات، المفارقات والاتساقات، الأنظمة والاختلالات، فالعلم هو تاريخ نقد العلم، وتاريخ تطور العلم

هو التاريخ الدرامى الصادم وغير المتوقع ضد النظريات والمناهج، ولقد تطورت المعارف والفلسفات والتواريخ بالاختلالات والمباغطات غير المبررة علمياً بمثل ما تطورت بالأنظمة المعرفية المنهجية المبررة والمبرهنة ، فالنظريات العلمية والفلسفية واللغوية تولد مفندة وتموت مفندة كما يقول فيلسوف العلم المعاصر امري لاكاتوش ، ومن ثمة وجب النظر النقدي التفكيكي - أقصد الآلية النقدية الخلاقة لا المذهب التفكيكي العدمى - إلى جميع الأدوات المعرفية والفلسفية والتاريخية والآليات والإجراءات المنهجية التي تؤسس الجهاز النظري المفاهيمي لآية نظرية نقدية لأنها في النهاية لا تمثل نظرية اتساقية مطلقة ، بل هي مجرد منظور علمي، لا ثباتاً علمياً أصولياً مطلقاً ، النظريات مجرد وجهات نظر علمية تمت داخل نسقها التاريخي والفلسفي والقيمي الخاص بها . تتطور بتطوره وتتجمد بتجمده ، ولايستطيع النقاد ونقودهم الرؤية إلا من خلال الأطر الإدراكية والثقافية الرمزية العامة التى كونت مداركهم وأسست وعيهم ولاوعيهم وحددت مطارح تصوراتهم، وآفاق تحليلاتهم، ومنهجية تحليلاتهم.

إن العالم الذي نعيش فيه بكل حمولاته المعرفية والاجتماعية والفلسفية والمنهجية إن هو إلا منظورات لا نظريات، واختلالات سارية في انسجامات، ومفارقات منتسجة طى تطابقات، العالم لا تنفصل فيه إرادة المعرفة عن إرادة الحياة . وإذا كان لا يوجد شئ مطلق ولا كامل

منذ اللحظة الأولى بل كل تصوراتنا ونظرياتنا ومعارفنا ومناهجنا تندغم في السياق التاريخي والفلسفي النسبي المتحول المتجدد دوماً، فمن ثمة تنتفي عن أدواتنا المعرفية ونماذجنا الفلسفية والتاريخية المؤطرة للإجراءات العملية للمناهج - تنتفي فكرة الإطلاق والثبات واليقين، بل تنتفي أوهام كثيرة، مثل وهم المعرفة التامة المطلقة، والتعميم العلمي الصارم، واليقين الموضوعي الصلب، فكل دقة مشوبة بانفلات، وكل نظام يتخلله فوضى، وكل صرامة موضوعية تخرقها شروخ منطقية وفجوات معرفية، فلا توجد أية معرفة نقدية مهما كانت دقتها وموضوعيتها وعلميتها غير مثقوبة بتراب التاريخ، أو منقوعة في طين نسبية الوعي، وضبابية الغموض التعددي للحقيقة، ومن ثمة فإن كل معرفة تولد مفندة، وتموت مفندة. إلا الوعي النقدي الخلاق فهو قرين طفولة الحياة الحية المتجددة.

الفصل الأول

البنية الدلالية .. قراءة فى جدل المفاهيم

تمهيد :

ربما كان من المفيد - لمقاربة ثنائية المحافظة والتجديد - أن نضع هذه الثنائية في سياق أكثر شمولاً من مجرد نسبة "النص" إلى صاحبه ورغبة المبدع في استعادة مجموعة من التقاليد الفنية القديمة التي ظلت غالبية على مسيرة القصيدة العربية على مدار عصورها المتعاقبة. وهو ما يمثل طرف الثنائية الأول (المحافظة)؛ أو استحداث بعض العناصر المحدثّة المغايرة لهذه التقاليد (جانب التجديد)؛ وذلك لأن العملية الإبداعية أكثر تعقيداً من مثل هذا التبسيط الذي يرجع الأمر كله إلى رغبات "المبدع كما لو كان كائناً متعالياً يتجاوز واقعه المعيش بمستوياته المختلفة ومتطلبات سياقه التاريخي؛ فالمبدع مهما بلغت درجة تفردّه وإبداعيته يظلّ واقعا تحت مجموعة من التأثيرات المتباينة التي تنسرب إليه من الماضي أو من اللحظة الراهنة التي يعايشها؛ وتكمن درجة إبداعيته في الحوار الخلاق الذي يقيمه مع هذه التأثيرات؛ وهى آلية تحكم كل "فعل" إبداعى سواء كان قديماً أم حديثاً لأنه يمثل أساس العملية الإبداعية، الأمر الذى يجعلنا لا نندهش من إحساس الشاعر الجاهلى!! بالأزمة إزاء تقاليده الموروثة على نحو ما يظهر من قول عنترة بن شداد :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

أو قول المتنبي في مرحلة لاحقة :

إذا كان شعر فالتسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم
فالرغبة الجامعة بينهما هي تأكيد " الذاتية " إزاء " " التقليد " السائد
أو تأكيد الإبداع بديلا عن الاتباع ، ومع ذلك تظل هذه الشنائية الإبداع
والاتباع أو التجديد والمحافظة فاعلة بطرفيها في كل عمل إبداعي وإن
اختلفت نسبة كل منهما بين عمل وآخر .

إن ما سبق يحيلنا إلى المنطق الذي يحكم " الفن " عموماً ويميز
بينه وبين " العلم " ؛ فإذا كان : العلم " يحكمه منطق " التطور " الذي
يضيف فيه اللاحق إلى السابق دون أن يلغيه ، أو يلغى تقاليده بصورة
نهائية ، فالتطور الأدبي - ولنقل الشعري - هو في جوهره ، تفعيلا
لبعض هذه التقاليد وتهميشا لبعضها الآخر ، وإضافة لتقاليد أخرى
تكتسب مصداقيتها طبقا لدرجة أصالتها وإبداعها .

وبهذا الفهم فإن تمييز مجموعة من السمات الفنية ووصفها
بالمحافظة ، أو التجديد هو إخلال ببنية القصيدة ، وذلك بسبب التمازج
الشديد بين هذه السمات على اختلافها ومن ثم صعوبة الفصل بينها ؛
وربما كان المدخل الصحيح لمعرفة القديم والجديد أو الموروث والمحدث
تكمن في مقارنة مفهوم الشعر ووظيفته ، فالحق أن مدرسة الإحياء التي
كان شوقي رمزها الأكبر ظلت بدرجة كبيرة وفية لمفهوم الشعر القديم
وصورة الشاعر الموروثة ، ولم تحدث الانتقالات المذهبية الرومانسية ثم
الواقعية فيما بعد إلا بتغيير هذا المفهوم

فقد ورث الشاعر الإحيائي وضعية الشاعر القديم؛ ابن القبيلة الذى يناظر الفارس فى دفاعه عنها، والإشادة بآثرها وأيامها، وقد ظلت هذه الوضعية سائدة فى صدر الإسلام مع استبدال الجماعة الدينية بالقبيلة فى العصر الجاهلي؛ ومع العصر الأموى ظهر ما يعرف بشعراء الفرق السياسية : شعراء الخوارج، شعراء الشيعة، شعراء الحزب الأموى؛ واتسعت دائرة الصراع - مع العصر العباسي - لتشمل صراع العرب والموالي من الأجناس غير العربية ممن دخلوا الإسلام تحت ما عرف بظاهرة الشعوبية

والاستنتاج الأساسى الذى نخرج به من هذا أن الشاعر القديم ظل مرتبطا بقوة " ما " يستند عليها ويدعمها بقوله وإبداعه؛ وقد حافظ الشاعر الإحيائي على ذلك وسعى إليه وافتخر به؛ على نحو ما نرى فى شعر شوقي واصفا نفسه:

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب
بل إنه يفتخر بولادته ونشأته بقصر الخديو إسماعيل وقد ترتب
على هذه الوضعية نتيجة لازمة وهى مراعاة الشاعر لحال " المخاطب "،
وليس من قبيل المصادفة أن تعرف البلاغة - قديما - بأنها " مطابقة
الكلام لمقتضى الحال " والمقصود هنا حال هذه " القوة " التى يتوجه
إليها الشاعر أو يتمثل قيمها : كبراء القبيلة، النبى صلى الله عليه وسلم
(مع صدر الإسلام)، الزعيم السياسى، الخليفة، وكثيرا ما كان هذا،
المخاطب يتدخل فى إبداع الشاعر معترضا أو مشيرا بتبديل لفظة

ووضع أخرى مكانها، فقد ورد اعتراض الرسول صلى الله عليه وسلم
على قول كعب بن زهير،

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الهند مسلول

وأشار عليه أن يجعله (مهند من سيوف الله مسلول)، واعتراض أحد
خلفاء بني أمية على قول عبد الله بن قيس الرقيات:

يا تلق التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

قائلاً: لقد جعلنى ملكاً من ملوك العجم وأى ن هذا من قوله عن
مصعب بن عمير:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء

وقد ورث الشاعر الإحيائي هذه النتيجة اللازمة أيضاً وهي مراعاة
حال "المخاطب" الذى اتسع ليشمل طرفاً آخر ظل موجوداً بصورة أو
أخرى فى العصور القديمة لكنه أصبح قوى الحضور فى العصر الحديث
مع انتشار الصحف ووسائل الإعلام وشیوع المحافل والمنتديات وأعنى
به جمهور المتلقين بأذواقهم المتباينة؛ وقد انعكس ذلك على مجمل
عناصر البناء الفنى للقصيدة الإحيائية فاتسمت بوضوح اللغة وقرب
المعانى الشعرية وعقلانية العلاقة بين أطراف الصورة الشعرية، وجهارة

النبرة، وبروز البنية الإيقاعية، وشيوع الصورة النمطية للنماذج البشرية المقدمة في قصائد المدح والغزل والرثاء والهجاء؛ وغلبة التشبيه القائم على العلاقة القريبة الحسية حتى كأن المشبه هو نفسه المشبه به من حيث المظهر الخارجى وذلك مقارنة بالاستعارة التى تجنح إلى فعل التخيل والتقاط العلاقات البعيدة بين عناصرها؛ وهى سمات تمكننا من وصف القصيدة الإحيائية بـ " المحفلية " بمعنى توجهها إلى الآخر ومراعاة قيمه وتجسيد قناعاته والتى لا تفترق - وفقا للنظرة الكلاسيكية التى ترى الشاعر تمثيلا لجماعته الإنسانية - عن قيم الشاعر وقناعاته؛ وبهذا تنزاح " المسافة " بين " الذات " و " الآخر " ولا يصبح وصف الشاعر الإحيائى بـ " الفيرى " مناقضاً لـ " ذاتيته " واتهاماً بانعدام " أصالته " كما كان يرى العقاد فى شعر شوقي تحديداً أوفى القصيدة الإحيائية بصورة عامة.

والحقيقة أننا لن نستطيع مقارنة مفاهيم " المحافظة " و " التجديد " و " الذات " و " الموضوع " و " الأصالة " و " التقليد " داخل القصيدة الإحيائية إلا من خلال رؤية شعرائها ووضع هذه الرؤية فى سياقها التاريخى واستبعاد - أو عدم تحكيم - التطورات النوعية فى مفهوم الشعر والشاعر التى أحدثتها حركات التجديد الرومانسى أو مدرسة الشعر " الجديد " فيما بعد والتى ظهرت فى سياقات مختلفة طارحة رؤى شديدة الاختلاف عما كانت عليه القصيدة الإحيائية.

وللاقترب من هذا الطرح السابق يمكن الإشارة إلى أن شعرية

شوقى تألفت فى ظل مناخ تتجاذبه ثلاث قوى، قوة الخليفة العثماني، وقوة الحديوي، وقوة الاحتلال الإنجليزي، ثم أضيفت إلى هذه القوى قوة اجتماعية لها مطامع سياسية منذ عهد سعيد هي : قوة أصحاب الأراضى من المصريين والمتصرين وكانت هذه القوى فى حاجة إلى الدعاية " فتغير وضع المثقف (والشاعر) الذى كان مهملاً تماماً من جماعة المغامرين العسكريين (المماليك)؛ من وضع السميع والنديم فى الأرستقراطية الحاكمة المستبدة إلى وضع الداعية لمصالح القوى المتصارعة، وهو وضع وإن لم يكن مشرفاً تماماً إلا أنه - بلا شك - أفضل كثيراً من وضعه السابق" (١)

وهو دور لا يختلف عن دور الشاعر القديم وهو ما يمثل - من حيث دور الشاعر - جانب " المحافظة "، أما الجديد الذى فرضه تطور المجتمع وضرورات العصر الحديث فهو مساهمة الشاعر الإحيائي فى قضايا وحدة المجتمع وإنهاضه وتحريره ونشر التعليم وتمصيره وغير ذلك من دعائم الحياة المدنية الحديثة (٢) إن هذه التقسيمة السابقة (المحافظة / التجديد) ليست سوى تقسيمة إجرائية لا تمثل فصلاً حاداً بين طرفى الثنائية، فالملاحظ أن صورة الشاعر الداعية تتسرب فى معالجة قضايا المجتمع والحياة المدنية، كما لا يخل جانب " المحافظة " بأصالة الشاعر وفرديته ورؤاه الخاصة، ولعل هذا ما يدفعنا إلى محاولة تحديد معنى " الأصالة "؛ داخل سياق الطرح الغربى والعربى لها؛ فهى عند الغربى " وثيقة الصلة بالذات وما ينبع منها ولهذا كان التأكيد

على ذات الفرد وحرية ومشاعره،⁽³⁾ وهي بهذا المفهوم مترادفة مع التجديد والإبداع؛ لكنها تعنى عند العربى " أن تعود إلى أصولك، أن تتصل بها أى أن تظل مرتبطاً بنسبك القديم، وهذا يعنى أن قديك أكثر أهمية من جديدك " ⁽⁴⁾ غير أن تأمل هذا المفهوم الأخير يمكننا من فض وهم مناقضتها للتجديد أو الإبداع الفردى لأن " الأصالة " عند العربى - من زاوية أخرى - تعنى شيئين أو " تحتوى بعدين أولهما: أن تنبع من ذاتك وثانيهما: أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان " ⁽⁵⁾ وهو مفهوم يقترب مما كان يسميه (إلى وت) بالحاسة التاريخية لدى الشاعر أو جدل التقاليد والموهبة الفردية حيث يكتب الشاعر وهو يستحضر أسلافه من الشعراء، وهكذا يمكن القول إن " الظاهرة الأدبية - شأنها شأن أى نشاط فكرى - غير منقطعة الصلة بالماضى، وأنها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر، وأن كل تجديد مقيد - بحكم انتمائه إلى بيئة معينة - بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيهاً يقل أو يكثر، وفى هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء ⁽⁶⁾

إن هذا الجدل الدائم بين التقاليد الموروثة والموهبة الفردية هو ما يمثل ميزة القصيدة الإحيائية ومأزقها فى آن واحد، حيث يظل من المطلوب - دائماً - تحقيق هذا " التوازن " الدقيق بين الطرفين ومنع طغيان أحدهما على الآخر، لأنه فى حالة طغيان التقاليد والصور النمطية

الموروثة نكون أمام نص تقليدى تنعدم فيه شخصية الشاعر، وفي حالة تجاهل هذه التقاليد نكون أمام نص منسلخ عن تراثه وتقاليده النوع الأدبى الذى ينتمى إليه: والحقيقة أن هذا التوازن الفعال يميز كل شعر حقيقى لكنه أكثر وضوحاً مع القصيدة الإحيائية التى تنبنى فلسفتها على تحدى الموهبة الفردية للتقاليد الموروثة دون الخروج عليها، وهو ما يفسر كثرة المعارضات لدى شعراء الإحياء والالتزام بنظرية "عمود الشعر" من حيث اللغة وطبيعة الخيال والبناء الإيقاعي.

ولا شك أن هذا التوجيه يتجاوب مع طبيعة الفترة التى ظهر فيها الشعر الإحيائي، فمن اليسير أن نفسر هذه العودة إلى "التراث" بوصفها فعلاً إبداعياً مناهضاً للهيمنة الاستعمارية التى كانت تعاني منها مصر فى ذلك العصر: ويستوى فى ذلك التراث العربى الإسلامى والتراث الفرعونى: كما تتجاوب صورة الشاعر العصرى مع محاولات التحديث التى بدأتها مصر مع بدايات عصر النهضة.

يمكننا إذن مقاربة ثنائية "المحافظة" والتجديد" فى شعر شوقي من خلال مناقشة ثلاثة محاور أساسية هي: مفهوم الشاعر، ومفهوم الشعر، ورؤية العالم، وهو طرح أظنه أكثر جدوى من تلك المحاولات الكثيرة التى بذلت فى تصيد ألفاظه ومعانيه وصوره الشعرية ثم ردها - ربما بصورة متعسفة - إلى نصوص شعرية سابقة، فهو منهج يشنت الرؤية ولا يفضى بنا إلى فهم شعرية شوقي، ناهيك أننا - حين ننسج على هذا المنوال "نستطيع أن نرجع كل كلام إلى أى كلام"⁽⁷⁾

ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعي من أن قول شوقي:

آفة النصح أن يكون جدالا وأذى النصح أن يكون جهارا

متأثر بقول ابن الرومي:

وفي النصح خير من نصيح موادع ولا خير فيه من نصيح موائب

وقد تنبه أحد معاصري الرافعي وهو شكيب أرسلان إلى التكلف الظاهر في التماس الشبه بين البيتين، رغم وقوع أرسلان فيما هو أشد من ذلك عند حديثه عن شوقي، لكن يهمننا رده على صديق له كان يسرف في اتهام الشعراء بالسرقه "إذا كنت تلتزم هذا المذهب فلا يبقى شاعر إلا وهو سارق. ولا يلبث فوق الغربال لا متنبى ولا بحترى ولا غيرهما، فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمتقدمين في مواضع كثيرة"^{١٨}.

إننا بمثل هذا النسج لن نبقى لشوقي شيئا حتى ما يبدو في شعره من مظاهر التجديد. لأننا - بقليل من البحث - نستطيع أن نردها إلى نظائر سابقة؛ فإذا قلنا - مثلاً - إن شوقي قد وصف "السفن" وهذا من مظاهر التجديد فسوف نجد ذلك عند أبي نواس الذى وصف الحراقات [السفن] التى بناها الخليفة "الأمين"؛ وإذا قلنا إنه قد مزج

بين الشعر والتاريخ فسوف نجد ذلك - أيضًا - عند علي بن الجهم الذي نظم "مزدوجة" في التاريخ تبلغ ثلاثمائة بيت يقص فيها قصة الخليفة منذ البدء، كما يحكى تاريخ الإسلام منذ البعثة المحمدية حتى خلافة المستعين حيث نظم قصيدة تبلغ أربعمائة وثمانية عشر بيتًا يسرد فيها حياة الخليفة "المعتضد" وأحداث عصره واستقرار الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في ذلك العصر.

وحتى ماعده أحد الباحثين المعاصرين من علامات تجديده اللافتة وهي "توظيفه لإمكانات اللغة الصوتية إلى أبعد حد" ^(٩) يمكن أن نجد أمثلة عديدة له عند أبي تمام وغيره من شعراء الصنعة وإذا قيل إنه قد "حاكى لا فوتين فكتب على السنة الحيوانات بعض القصص الشعرية القصيرة" ^(١٠) فمن الممكن أن نلتمس مثل هذا في نظم أبان بن عبد الحميد اللاحقى لكتاب "كليلة ودمنة"

وهكذا حتى كأن شوقى لم يقل شيئاً من عنده، أو أنه شاعر مسلوب الأصالة !!؛ لكن الحقيقة البدهية والتي ينبغى الانطلاق منها أن مثل هذه الموضوعات وغيرها من أغراض الغزل والفخر والمدح والرثاء ليست سوى نقاط انطلاق يغادر منها الشاعر ما هو "عام" ليصل إلى ما هو "خاص" الذى "قد يلبس قشرة عوالم الآخرين، ممن يتغزلون أو يفخرون أو يمدحون أو يرثون، لكنه لابد أن يحمل فى العمق شارته الخاصة عند الشاعر الأصيل" ^(١١) ولهذا فإنه من غير العلمى أن نتحدث عن الطلل مثلاً فى الشعر القديم أو الحديث كما لو كان نمطاً واحداً، ولن

يخرجنا من هذه النظرة القريبة إلا إذا اعتبرنا القصيدة الجيدة - وهي كذلك بالفعل - نصا قائما بذاته وتجربة خاصة يعانيتها شاعر بعينه وهكذا - كما يقول د. محمود الربيعي - " يمكن أن نرى الطلل في الشعر القديم (والحديث) عددًا لامتناهيا من الطلول، كما نرى الحرب حروبا، والسلم أنواعا، والسيف سيوفا، والرمح أرماحا، وقصر على ذلك الفرس والناقة، والعشق والحنين، والكرم والبخل، ومعنى الحياة والموت،⁽¹²⁾ وهكذا تتجلى "محافظة" الشاعر في استعارته لهذه الدوال المتوارثة و "تجديده" من خلال وضع هذه الدوال في سياق تجربته الخاص.

وأعتقد أن هذا الفهم لا يصدق على شاعر بقدر ما يصدق على أحمد شوقي، وهذا ما ننوى القيام به من خلال المقاربة "النصية" لقصائده على اختلاف أغراضها.

مفهوم الشاعر

ربما لم يتفق نقاد شوقي على شئٍ قدر اتفاقهم على أنه امتداد عصرى للشاعر القديم؛ وهى مقولة - على الرغم من صحتها المبدئية - تحتاج الى معاودة الفهم والتفسير. فلاشك فى أن صورة الشاعر القديم التى ورثها شوقي كانت شديدة التنوع والتباين سواء على مستوى التقسيم الشهير للشعراء ما بين القدماء والمحدثين أو شعراء الطبع والصنعة؛ أو على مستوى علاقة هؤلاء الشعراء بالسلطة من حيث الرفض أو القبول أو التوتر والتراوح بين الموقفين.

وقد ورد تأثير شوقي بشعراء لا يجمع بينهم توجه واحد أو علامات شبه ظاهرة من أمثال المتبنى و البحتري وأبى تمام وابن زيدون والبهاء زهير؛ ولعل هذا هو السبب فى أن شعر شوقي لم يكن غمطاً واحداً كما سوف يتضح فيما بعد، لكن الحقيقة التى يمكن الاطمئنان إليها هى استعادة الشاعر الإحيائى لدور الشاعر القديم ومكانته المتعظمة بين قومه من حيث هو عينهم البصيرة وهاديهم إلى الحق، هذه المكانة التى عبر عنها أبو عمر بن العلاء بقوله " كانت الشعراء عند العرب فى الجاهلية، بمنزلة الأنبياء فى الأمم ⁽¹³⁾ وأكدها كعب الأحبار قائلاً " إنا

نجد قومًا في التوراة أناجيلهم في صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم الشعراء⁽¹⁴⁾ إن عودة الشاعر الإحيائي إلى هذا المعنى هي عودة إلى الأصل الذي كان يقرن الشاعر بالنبي ويربط الشعر بالحكمة وكلام النبوة، وثورة - في الوقت ذاته - على الحال التي صار إليها الشاعر في زمن حازم القرطاجني، هذه الحال التي نزل فيها الشاعر إلى منزلة أخس العالم وأنقصهم⁽¹⁵⁾.

ولا شك في أن استعادة صورة الشاعر الحكيم - المفكر - النبي كانت تتجاوب مع مطامح مفكرى النهضة في ابتعاث الماضي المجيد ومقامة عوامل السلب والتخلف في حاضرهم واستشراف آفاق مستقبل ينهض فيه الوطن من كبوته مستعيدا أمجاد ماضيه البعيد الذي شهد أول حضارة علمت العالم وأثارت دهشته بعد اكتشاف آثارها التي تزامن ظهورها مع صعود حركة الإحياء، وهي الدائرة التي ظل شوقي يتغنى بها في قصائده عن الحضارة المصرية القديمة وآثارها بجانب قصائده التي تمثل الدائرة القومية حين يقول :

كان شعري الغناء في فرح الشرق وكان العزاء في أحزانه⁽¹⁶⁾
والدائرة الإسلامية التي يمثلها رمز الخلافة والتي لا تنفصل - عنده -
عن البعد العربي على نحو ما يظهر في قوله :

الله أكبركم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

(306/1)

والدائرة الباريسية، وهى قصائد تمثل - فى تصويرى - ما يمكن أن نطلق عليه حضارة البحر الأبيض المتوسط الذى تغنى بها فى العديد من قصائده :

أى الممــــــــالك أيها فى الدهر ما رفعت شراعك ؟
(1 / 113)
أو قوله : -

أمن البحر صائغ عبقرى بالرمال النواعم البىض مغرى ؟
(89 / 1)

ولا شك - عندى - فى أن هذا أحد جوانب التجديد اللافتة فى شعر شوقى وإحدى معادلاته الصعبة التى حل من خلالها وهم التناقضات بين هذه الدوائر المتداخلة ، الدائرة الفرعونية ، واليونانية والقبطية والعربية والإسلامية والبحر متوسطية مع " محافظته " على " عمود الشعر " وتقاليد القصيدة العربية ؛ وهى الفلسفة التى تقوم عليها شعرية شوقى وشعرية الإحياء بصورة عامة ، حيث الماضى مطلق الخير والرفعة ولا سبيل إلى نهضة الحاضر سوى باستعادته ،

ومن نسى الفضل للسابقين فما عرف الفضل فيما عرف
ليس إليهم صلاح البناء إذا ما الأساس سما بالغرف
(2 / 63)

وهذا ، الماضى " ليس ماضى المصريين أو العرب أو المسلمين فحسب

بل هو ماضى " الإنسانية " كلها :

ولم يضع حجرا بان على حجر فى الأرض إلا على آثار بانينا
(152/1)

والبيت يشير إلى آثار " الفرعنة " لكنه يصدق - فى رؤية شوقى -
على ما قدمه العرب والمسلمون، ولعل هذا ما يفسر إليه " المقارنات
" الدائمة فى شعره بين ما قدمته الحضارة العربية الإسلامية وبعض
مفاهيم الحضارة الغربية، ولننظر إلى هذا البيت الدال فى همزيته
الشهيرة مخاطبا رسول الإسلام (ص) :

دوايت متئدا وداووا طفرة وأخف من بعض الدواء الداء
(602/1)

فليس المهم معالجة الداء (تسلط الأغنياء على الفقراء)، ولكن
الأهم - عند شوقى - كيفية المعالجة، هل تتم " طفرة " (بالانقلاب
أو الثورة) أم تتم بالتدرج الهادئ الذى يعالج النفس الإنسانية ويغير
رؤيتها للحياة قبل أن يغير - بالقوة - أوضاع الإنسان داخل المجتمع،
وقد يقال إن شوقى - فى هذا البيت وفى غيره - " إصلاحى " أكثر
من كونه " ثوريا " وهذا صحيح لكنه ينسجم فى النهاية مع الرؤية
الإسلامية فى معالجتها للعديد من القضايا من قبيل : الرق والفقير
وتحريم الخمر وغيرها من القضايا التى كان يعانى منها مجتمع ما قبل
الإسلام: وأعتقد أن هذا هو السبب الأكثر إقناعا فى موقفه من الثورة "

العرابية " وليس كونه " تابعا " " لسياسة " " القصر " طبقا للتفسير الشائع : وهو ما ينأى بشوقى عن مبدأ " النفعية " ويقربه من المغزى الأخلاقى لدور الشاعر الذى يتبع الحق أو ما يراه " حقا " وأن بدا فى ذلك خارجا على قناعات الآخرين كما هو الحال مع الثورة العربية أو قناعات " ولى النعم "

الحق أولى من ولىك حرمة وأحق منك بنصرة وكفاح
فامدح على الحق الرجال ولمهم أوخل عنك مواقف النصاح
(330/1)

إن شوقى - هنا - يبتعد عن إحدى صور الشاعر القديم . والتي كان الشاعر يبدو فيها مرددا لما يراود منه - لا ما يريد - وناظما لما ارتضته الجماعة أو أقرته السلطة الحاكمة على نحو ما نرى فى قول الشاعر القديم :

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد
ويقترّب - من جانب آخر - من صورة الشاعر الذى لا يكذب أهله دون أن يبلغ درجة التمرد التى نشهدها عند شعراء الصعاليك وبعض الشعراء فى العصور اللاحقة : إن شوقى " يتوسط " بين هذين الموقفين : موقف الشاعر الذى يتبع قومه فى الغى والرشاد . وموقف الشاعر الذى يتمرد على قومه ويخرج على أعرافهم وتقاليدهم .

هى إذن الرؤية " الإصلاحية " التى أشرت إليها فيما مضى . وهى

رؤية يندرج تحتها بعض المفكرين - منذ مطالع النهضة المصرية -
سواء في مواقفهم من الاحتلال أو تحديث المجتمع المصري؛ وتعد رافدا
من الروافد التي مارست تأثيرها في شعر شوقي؛ ومعنى من معانى "
الحكمة" التي حرص عليها وقرن بينها وبين الشعر؛

من ضاق بالدنيا فليس حكيما إن الحكيم بها رحيب الباع
(484/2)

ورحابة الباع - هنا - لا تعنى - بداهة - ممالة الشر أو قبول الضيم
بل تعنى "التوسط" و "التدرج" و "النزعة الإصلاحية" وينسحب
ذلك على رؤية شوقي الفنية (المحافظة والتجديد) ورؤيته السياسية
والاجتماعية والفكرية.

وبهذا المعنى - أيضا - يبتعد الشاعر - ومن ثم الشعر - عن المواقف
العارضة والمشاعر الآنية التي تحكمها الأهواء، ويقترب من طبيعة الحكيم أو
العالم الذى يشغله "الجوهري" و "الثابت" والشبيه بالحقيقة الموضوعية
"التي تتجاوز الأحداث العارضة وتصل بين الماضى والحاضر والمستقبل؛
ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمة على نزلأ الدهر بعدك أو علما
(533/2)

ويصبح الشاعر شبيه "المصباح" وهو تشبيه ينطوى على "دلا
لتين متداخلتين، تقترون أولاهما بنور المعرفة التي تضى للشاعر حياته،
وتضى للآخرى حياتهم، فيكشف الشعر - كالمصباح - أسرار

الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان على المستوى بين العام والخاص⁽¹⁷⁾ .
إنى أنا المصباح لست بضائع حتى أكون قراشة المصباح
(331/1)

أو يصبح حامل " المصباح / الشعر " كأنه " ديوجين " الذى يهدى
الناس وينير طريقهم ، لأنه صوت الحقيقة ، ورسالة السماء الى الأرض ؛
فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا ولا هوزور المدح إن كنت راضيا
ولكن هدى الله الكريم ووحيه حملت به المصباح فى الناس هاديا
(590/2)

وهكذا يمكن القول إن ما سبق يعد استعادة لدور الشاعر القديم وهو
ما يمثل جانب : المحافظة " فى شعر شوقي ، ويعد - من جانب آخر -
تجديدا لهذا الدور وتوسيعا لدلالاته ودوائره التى أشرنا إليها ، وهو أمر
نلاحظ تجلياته كثيرا سواء فى الأدب العربى أو الآداب الأجنبية ، فقد
لاحظه " فريزر " على سبيل المثال - عند حديثه عن الأدب الإنجليزى
فى القرن التاسع عشر حين رأى أنه " من التناقض الظاهر أن يكون
الاهتمام الحيوى بالماضى لذاته هو دائما من أهم السمات الرئيسية " .
للعصرية " فى الأدب " ⁽¹⁸⁾ لكن هذا التناقض الظاهر يحل إذا ما علمنا
أن استعادة هذا الدور كانت من المهام الرئيسية عند الشاعر الإحيائي
الذى تهاهى مع طبيعة قائد التنوير والتحديث ، وهو ما يفسر كثرة قصائد
المناسبات التى كتبها شوقي فيما أنشئ من دعائم الدولة الحديثة ، وهى

قصائد لن نقدرها قدرها الحقيقي إلا بالنظر إليها من هذه الزاوية التي تؤكد طبيعة الشاعر "العصرى" المناصر لنهضة المرأة المصرية ونشر العلم وسيادة الدستور والحياة الحزبية وسفور المرأة ومشاركتها في الحياة العامة.

وهكذا يمكن القول إن شوقي قد اتخذ وضعية الشاعر القديم لكنه وضعها في سياق جديد يتسق مع طبيعة الحياة المصرية ومتطلبات الدولة المدنية الحديثة محققا ثنائية المحافظة والتجديد

مفهوم الشعر

ذكرت - فى موضوع سابق - أننا لن نستطيع فهم ما قدمه شعراء الإحياء إلا بوضع نتائجهم الشعرى ورواهم النقدية فى إطار السياق الثقافى العام الذى ظهرت فيه هذه المدرسة الشعرية وذلك لأن " المدرسة الأدبية استجابة لحاجات جمالية فى واقع تاريخى اجتماعى محدد، فالمدرسة الأدبية والفنية عامة - لاتنشأ بإرادة فرد ولا باتفاق مجموعة من الفنانين؛ وإنما هى جزء من بناء ثقافى عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع^(١٩)

فإذا ما ألقينا نظرة سريعة على مناخ صعود شعر الإحياء؛ سنلاحظ تواتر الدعوة إلى الإصلاح الدينى وإحياء التراث وخاصة الجانب العقلى المتماثل فى فكر المعتزلة مع ضرورة " التوفيق " بينه وبين مفاهيم الحضارة الحديثة بدءاً من الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده ورشيد رضا؛ وعلى المستوى السياسى ظهر اتجاهان قادا حركة النضال الوطنى ضد الاحتلال الإنجليزى تمثلا فى " الحزب الوطنى " الذى أسسه مصطفى كامل وقد دعا هذا الحزب إلى ضرورة التمسك بالخلافة وإحياء فكرة الجامعة الإسلامية، وحزب " الأمة " الذى كان من أهم أعضائه

أحمد لطفى السيد وقاسم أمين والذى رفع شعار " مصر للمصريين " داعيا إلى التخلص من الإنجليز والخلافة الإسلامية أو التبعية لتركيا، وعلى مستوى الأدب كانت هناك دعوتان ترى الأولى أهمية التراث العربى القديم وإحيائه واستلهامه، وتدعو الثانية إلى إبداع أدب " قومى " مصرى يستلهم الحضارة الفرعونية؛ ومن أهم الدعاة إلى ذلك محمد حسين هيكل فى كتابيه " فى أوقات الفراغ " و " ثورة الأدب " (20)

وكان شعر شوقى إنعكاسا لأهم هذه التوجهات، فكان من أهم الدعاة إلى الخلافة الإسلامية، وهو ما تميز به " الحزب الوطنى " الذى اجتذب خلال العقد الأول من القرن العشرين أعدادا كبيرة من البرجوازية المتوسطة " وأمام هذا الانتشار والتغلغل الفعال انحازت أعداد من كتاب ومثقفى البرجوازية المالية وكبار الملاك إلى مجموعة " اللواء " (جريدة الحزب الوطنى) من أمثال الشاعر أحمد شوقى " (21) كما انعكست دعوة الأدب " القومى " فيما كتبه من " فرعونيات "؛ على أن أهم أثر انعكس على شعره تمثل فى دعوة " التوفيق " بين إحياء التراث وتمثل الحضارة الحديثة وإعلاء قيمة " العقل " وهو ما حرص عليه دعاة الإصلاح الدينى فى مقابل الخيال الجامح، واصطناع صيغة " الخيال المتعقل " والتمسك بالقيمة الأخلاقية للأدب وقد تمثل كل ذلك فى " نظرية المحاكاة " التى كانت تنظر إلى " الفن " عموما " من مبدأ زاوية الأخلاق (أو المتلقى)، وما يربط به من مراعاة النمط والتماثل والتوازن وقواعد النسبة والتناسب " (22).

وإعلاء قيمة "العقل" تستلزم الوضوح والسهولة والبعد عن التعقيد والتكلف وغموض الدلالة، والميل إلى الحديث عن التجارب المشتركة بين الناس، وباختصار كان الشاعر - في الرؤية الإحيائية - "مرتجحا" لا خالقا، يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول وإنما يرى أن الترتيب ومراعاة المقام والعقل هي أهم ما تتجه إليه عنايته"⁽²³⁾ والشعر الخالد - عندهم - "هو ما انطبق على الحقائق لا ما يخلقها"⁽²⁴⁾ وهذه الحقائق مقررة سلفا أو مطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ، وليس على الشاعر سوى تصوير انعكاسها على نفسه، وذلك أقصى تفعيل للخيال الذي كان بمثابة "انعكاس لحقائق خارجية على صفحة إحساس داخلية، كأننا إزاء حركة تبدأ من الخارج بمعطيات جاهزة تنعكس على ما هو في داخل الأديب فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تلوين ذاتي للمعطيات الخارجية الجاهزة"⁽²⁵⁾ وهذا التلوين الذاتي للحقائق هو الذي يفرق عندهم - بين الشعر والنظم الذي تنعدم فيه شخصية الأديب ورؤاه الذاتية.

ويهمني - هنا - إثبات ما قاله شوقي في مقدمة ديوانه، فهو وثيقة بالغة الأهمية لتوضيح رؤيته لمفهوم الشعر وطبيعته يقول: "اشتغل بالشعر فريق من الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة، وحرموا الأقوام من بعدهم، فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل مضيق اللفظ والصناعة، وبعضهم أثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة، ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور (القديم

على قدمه) فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه، وأتوا المنازل من غير أبوابها، ودخلوا البيداء على سراب، وانغمس فريق في بحار التشابيه حتى تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل، وزعمت عصابة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد، فكلما كان بعيدا عن الواقع منحرفا عن المحسوس مجانباً للمحتمل كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال وأجمع للجلال والجمال حتى نشأ عن ذلك الإغراق والثقل على النفوس والغلو البغيض على العقول السليمة⁽²⁶⁾

ويمكننا استخلاص مجموعة من المبادئ التي ينطلق منها شوقي في رؤيته للشعر؛ منها ضرورة توفر عنصرى الفكر (العقل) والخيال (بالمعنى الذى أشرت إليه) داخل القصيدة، والبعد عن التعقيد اللفظى والصناعة والكلفة وإيثار الوضوح والسهولة، وعدم اتباع (القديم على قدمه) [مبدأ تلوين الحقائق والرؤية الذاتية]، البعد عن تكلف الصور البيانية وازدحامها المجانى داخل القصيدة، تزاوج الشعر والحقيقة والبعد عن مجافاة الواقع والانحراف عن المحسوس ومجانبية المحتمل وهو ما يعد امتداداً لما أسميناه بـ "الخيال المتعقل"

هذه الرؤية التي يقدمها شوقي تنطوى على مجموعة من المفهومات التي تمايز بينه وبين بعض الرؤى التراثية؛ ومن ذلك إيمانه بتزاوج الفكر والشعر وطرح بعض الأفكار الجدالية فى العديد من قصائده وهو ما لم يكن مقبولا داخل النظرية النقدية والشعرية السائدة فى التراث العربى على نحو ما هو معروف من وضع "مسافة" أو نوع من التباين بين "

الشعر " و "الحكمة" فقد ورد قول المتنبي " أنا و أبو تمام حكيمان و الشاعر البحتري "

وإذا كان رفضه " للغو البغيض " ينسحب على الخيال البعيد المنافى للواقع و العقل فى الاستشهاد السابق؛ فإنه - بتأويل آخر - ينسحب على تصوير علاقته بـ " المرأة "، حيث ظلت النزعة الأخلاقية حاکمة لهذه العلاقة فى قصائده - ومقدماته - الغزلية؛ وإذا كان ذلك يعد امتدادا لما عرف بالغزل العذرى، فإنه ينافى ما عرف بالغزل الفاحش والذى لم يكن مرفوضا من قبل النقاد أو مدعاة للانتقاص من قيمة الشعر، فقد علق قدامة بن جعفر - على سبيل المثال - على قول امرئ القيس " فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع .. " بقوله " ويذكر أن هذا معنى فاحش وليس فاحشة المعنى فى نفسه مما يزيل حلاوة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته. (فإذا رجعنا) إلى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصاد على الحد الأوسط فأقول، إن الغلو عندى هو أجود المذهبين و هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديما⁽²⁷⁾، إن كل ما سبق يعنى أن شوقي كان يعتمد على رؤية انتقائية فى نظراته للتراث، ولم تكن ذاكرته الشعرية تستدعى إلا ما تستجيب له طبيعته وطبيعة العصر الذى يعبر عن ذوقه و توجهاته العامة.

وفى قصيدة " تمثال نهضة مصر " يتضح مفهوم " الشعر " ووظيفته فى رؤية شوقي؛ حين يقول :

جعلت حلالها وتمثالها	عيون القوافي وأمثالها
وأرسلتها في سماء الخيال	تجر على النجم أذيالها
وانى لغريد هذى البطاح	تغذى جناها و سلسالها
ترى مصر كعبة أشعاره	وكل معلقة قالها
وتلمح بين بيوت القصيد	مجال العروس وأحجالها
أدار التسيب إلى حبها	وولى المدائح إجلالها
ارن بغابرها العبقري	وغنى بمثل البكا حالها
ويسرى الوقائع في شعره	يروض على البأس أطفالها
وما لمحو بعد ماء السيوف	فما ضر لو لمحو آلهـا ؟

(129/1)

لا يخرج شوقي في هذه القصيدة عن عمود الشعر وتقاليده، من حيث البدء بـ "مقدمة" تتمايز عن موضوع القصيدة؛ لكنه يخرج عن الالتزام بكونها مقدمة غزلية، ويستبدل بالحديث عن المرأة الحديث عن القصيدة. قصيدته التي أرسلها في سماء الخيال لتجر على النجم أذيالها اختيالا و التماهى بين القصيدة والأنثى ملمح قديم، ومن ثم تصبح العملية الإبداعية أشبه بعملية الإخصاب أو "الافتراع" كما كان يقول أبو تمام، لكن نزعة شوقي الأخلاقية تحول بينه وبين هذا التصوير الحسى الذى نلمحه فى قول أبى تمام :

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لفتـرعه

فالقصيدَة عند شوقي أشبه بالعروس من حيث الجمال والتزين والتمتع والدلال، إنها بنت الخيال التي تتجاوز الأرض إلى السماء، أو تربط الأرض بالسماء، دون أن تتخلى عن تجسّداتها الصلبة التي تجعلها أشبه بـ " التمثال "؛ ومن ثمّ نصبح أمام مستوى آخر يربط " الشعر " بـ النحت " فتتجاوب المقدمة مع موضوع القصيدة الذي يدور حول " محمود مختار " وتمثاله الشهير " نهضة مصر "؛ وتتقارب أدوات الشاعر والنحات (اللغة / الصخر) وهي أدوات لا تستظهر جمالها إلا بفعل " الإبداع "، فالشاعر يصارع صلابة " اللغة " كما يصارع النحات صلابة " الحجر " حتى تستوى " اللغة / الحجر " تمثالا للجمال.

ومنذ البيت الثالث يربط شوقي " الشعر " بـ " الغناء " وربما كان هذا التماهي بين الشعر والغناء من أهم خصائص القصيدة الإحيائية، وهو أكثر المعاني ترددا عند شعراء الإحياء، فقد شبه البارودي نفسه بالطائر والشعر بـ " الترنم " حين يقول:

تكلّمت كالمأضين قبلي بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدني بالإساءة غافل فلا بد لابن الأييك أن يترنما⁽²⁸⁾

و " الغناء " يرتبط بصوت " الذات " ورؤيتها وتلوينها للحقائق لكن موضوعه يدور - عند شوقي - حول مصر التي هي " كعبة أشعاره؛ فنسيبه في حبها ومدائحها في إجلالها، وقصائده التاريخية في الحديث عن ماضيها العبقري الذي يتناقض مع حاضرها المنكسر الداعي إلى " غناء " يشبه "

البكاء " ، فشعر شوقي ليس - فقط - ترجمان ذاته بل ترجمان أحوال
الوطن في ماضيه وحاضره ، أو ترجمان " الشرق " في موضع آخر :
كان شعري الغناء في فرح الشرق وكان العزاء في أحزانه
(589/1)

وفي البيتين الأخيرين تظهر صيغة " الشاعر - المعلم " أو الوظيفة
التعليمية للشعر ، وطبيعته التخيلية التي تمثل للأطفال بريق السيوف
دون أن يروها حقيقة ؛ وهي الوظيفة التي يلح عليها شوقي كثيرا ؛
لم تثر أمة إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطا شيطانه
(586/1)

والشعر إنجيل إذا استعملته في نشر مكرمة وستر عوار
(106/1)

اسمع نضائس ما يأتيك من حكمى وافهمه فهم لبیب ناقد واعى
(293/2)

والشعر لا يحقق وظيفته هذه إلا لأنه يجمع بين الحقيقة التي تخاطب
العقل ، والخيال الذى يثير الوجدان ؛
من كل بيت كآى الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غراء
(351/2)

أمر الله بالحقيقة والحكمة فالتقتا على صولجانه
(586/1)

فلولا الحقيقة والحكمة والخيال والتلوين الذاتى العاطفى لفقد الشعر
معناه وتأثيره، وأصبح مجرد " تقطيع وأوزان "

والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان
(162/1)

وتتلبس هذه العاطفة والحكمة بالتنعيم والقداسة، فالشعر - عند
الإحيائي - " محفليا " يستهدف " جمهورا " أو يراعى حضوره، فتجد
شوقى يصف غناء " سلامة حجازى " كما لو كان يصف الشعر نفسه ،
فيه من نغمة المزامير معنى وعليه قداسة الترتيل
(520/2)

وبتحقيق هذه الشروط كلها :

يحمل الفن نميرا صافيا غدق النبع الى جبل ظماء
(344/2)

وإذا كان شوقى قد عبر بالفن لأنه فى معرض الحديث عن سيد درويش
فمن البداهة أنه لا يستثنى الشعر الذى يرتبط - عنده - بالغناء، ويلبى
حاجات إنسانية يظما إليها جيل معاصريه من متلقى شعره .

ذكرت أن نظرية " المحاكاة " هى أساس الإبداع فى الشعر الإحيائي،
لكننا نجد شوقى فى بعض أبياته يقوم بما يمكن أن نسميه " المحاكاة
" المعكوسة "، فبدلا من أن يحاكي الشعر الطبيعة ويصبح مرآة لها،
يصبح الشعر هو الأصل والطبيعة محاكاة له، وذلك لأن الجمال الذى

يقدمه الشعر " جمال خالد " أو الصورة المثلى للجمال الذى لا يتأثر
بتقلبات المكان والزمان ، ولنتأمل هذه الأبيات :

أين نور الربيع من زهر	الشعر إذا ما استوى على أفنائه
سرمد الحسن والبشاشة مهما	قلتمسه تجده فى إبانه
حسن فى أوانه كل شيء	وجمال القريض بعد أوانه
ملك ظله على ربوة الخلد	وكرسية على خلجانه

(586/1)

وفى قصيدة " البحر الأبيض المتوسط " ينزاح الواقع الحقيقى ويبدو
المنظر كما لو كان لوحة فنية مرسومة بريشة فنان عبقرى :

أمن البحر صائغ عبقرى بالرمال النواعم البىض مغري
حيث تبدو العلاقة بين البحر والرمال علاقة " إغراء " ويصبح وصف
الرمال بالنعومة والبياض تمهيدا للحديث عن " الغيد " حتى تتحول
السما والماء إلى شقى " صدف حملا رفيقا ودرا " فيتداخل الطبيعى
والإنسانى فى لوحة يرتفع بها الفن - الشعر ويتجاوز واقعها :

وكان السماء والماء عرس مترع المهرجان لمحا وعطرا
أو ربيع من ريشة الفن أبهى من ربيع الربا وأفتن زهرا
فتجاوب عبقرية " البحر - الطبيعة " مع عبقرية " الشاعر " -
الفن لتصبح الثانية " تبئرا " للأولى وارتقاء بها ، ولا يتوفر للشعر كل
ذلك إلا بفعل " الإلهام " الذى ينفخ الروح فى الجماد :

موسى ببابك فى المكارم والاعلا وعصاه فى سحر البيان عصاك
أحلت شعري منك فى على الذرا وجمعته برواية الأملاك
(125/1)

لكن هذا الإلهام وذلك السحر لا يجافى العقل والوضوح الصريح طبقا
للمبدأ الكلاسيكى الإحيائى الذى ظل شوقى وفيا له :

وما الفن إلا الصريح الجميل إذا خالط النفس أوحى لها
وما هو إلا جمال العقول إذا هى أولته إجمالها
(131/1)

إن مفهوم شوقى للشعر يتجاوب مع النزعة التوفيقية التى أشرنا
إليها، لكنها - هنا تقوم بفاعليتها فى الجمع الخلاق بين العقل والوجدان
والحقيقة والخيال والطبيعة والفن لتخرج من ذلك كله إبداعها الخاص
المتميز مهما كانت رؤية الاتجاهات الحدائية اللاحقة فى مثل هذا
التوفيق.

رؤية العالم

يمثل اصطلاح " رؤية العالم " فى مفهوم لوسيان جولد مان - " بنية فكرية تتوسط ما بين الاجتماعى الطبقي الذى تصدر عنه ، والأنساق الأدبية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية ؛ (فهي) أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة البنى المتغايرة من حيث المحتوى والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التى تحكمها " (29)

و " رؤية العالم " بهذا المعنى - رؤية جماعية بالضرورة بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية ؛ ولعل هذا الفهم أصدق ما يكون على الشاعر الإحيائي الذى يجنح إلى تصوير ما هو " مشترك " بين الناس من المشاعر والأفكار حتى تصبح ذاته أقرب إلى الذات الجمعية ؛ المتجاوبة مع الأفكار العامة والأحاسيس المشتركة . ولا شك أن شاعرا مثل شوقي كانت تحكمه مجموعة من المفاهيم تشكل رؤيته للعالم ؛ ولعل أول هذه المفاهيم هو ما يمكن أن نطلق عليه " الرؤية الثبوتية للعالم ، فكل شئ يعاد تكراره فى دورات متشابهة لا تنتهى ،

إنما العام الذى منه جئنا ملعب لا ينوع التمثيلا

وقد توحى دالة " اللعب بالحرية ، لكنها حرية موهومة ، فالأدوار مقدرة سلفا وليس على اللاعبين سوى أدائها ؛ ولا يخل تعاقب السنين بهذا الأداء المقرر

سنون تعاد ودهر يعيد لعمرك ما فى الليالى جديد

ولا شك أن بنية الجملة الاسمية فى " سنون تعاد " و " دهر يعيد " دالة على هذا الثبات و التشابه ، تماما كما يوحى التوازن بين الجملتين والذي يطلق عليه " التدويم النحوى " فنحن " ، أمام دورات متشابهة على مستوى الزمن وبنيات متشابهة على مستوى التركيب اللغوي ؛ الخلاف اللافت بين التركيبين هو بناء الفعل للمجهول فى التركيب الأول و بناؤه للمعلوم فى التركيب الثانى ، بما يوحى بانكشاف اليقين أو معرفة أطراف هذه الدورة المتكررة : دهر / يعيد / السنين ، ويصبح فعل " الإعادة "

- من خلال تكرار صيغتي البناء للمجهول والمعلوم - مركز هذه الدورة أو بؤرتها الدلالية ، ويأتى " القسم " فى الشطر الثانى تأكيدا لحقيقة أصبحت فى مجال الإدراك اليقيني .

وفى سياق هذه الدورة المتعاقبة تتلاشى ثنائية " القديم والجديد " فإذا كان القديم هو ابن أمس فهو - أيضا - ابن اليوم والغد :

ورب قديم كشعاع الشمس ابن غد واليوم وابن أمس

وتلك الأيام المتشابهة ليست سوى هذه الحركة الدائبة لليل والنهار ،
لعمرك قد تشابهت الليالي فما في عودها شئ جديد
نهار بعده يأتي نهار ولى كلما ولى يعود

إن التركيب اللغوي المعتاد يقوم - غالبا - على مصاحبة الليل للنهار
للتعبير عن حركة الزمن ، لكن شوقي - حرصا على تأكيد المشابهة -
يكسر هذا التوقع فلا يستدعي النهار - عنده سوى نهار شبيه ، والليل
لا يستدعي أو لا يتبعه سوى ليل مناظر ، فهو لا يولى إلا لكى يعود فى
دورة لا تنتهي .

وبهذا الفهم لا تصبح العودة إلى " القديم " عودة إلى " شئ " مضى
بل انتماء إلى قيمة " متجددة " لا تبلى بل تمتلك " ديمومة " الحضور
وتتجاوز أبعاد الزمن الافتراضية ، ويصبح الجمع بين القديم والجديد من
علامات النبوغ و علو القدر وبلوغ السها ، على نحو ما نقرأ فى مدحه
لأهل : لبنان "

بلغ السها بشموسه وبدوره لبنان وانتظم المشارق صيته
من كل على القدر من أعلامه تنهل الفصحى إذا سميته

حامى الحقيقة ، لا القديم يؤوده حفظا ، ولا طلب الجديد يفوته (65 / 1)
تقوم هذه الأبيات على ما يمكن أن يسمى بـ " إسقاط " الذات على

الآخر؛ كأن شوقي يتملى ذاته فى مرآة هؤلاء اللبنانيين ، أو كأنه يتحدث عن نفسه بقدر ما يتحدث عنهم ، والقصيدة كلها - والمقدمة خاصة - ترشح هذا المعنى الذى أذهب إليه ، حيث تبدأ بتصوير ذلك التجاذب والتدافع بين (سحر العيون) اللبناني و (سحر البيان) الذى يمتلكه الشاعر :

قد جاء من سحر الجفون فصادنى وأتيت من سحر البيان فصدته
إن هذا الجمع بين القديم والجديد أشبه ما يكون بالجمع بين حقيقة واحدة فلا شئ - عند شوقي - جديد جدة مطلقة ، لأنه مبنى على القديم أو صورة منه ، وليس غريبا أن نجد شيئا قريبا من هذا الفهم أو صورة منه ، عند شاعر حدائى هو يوسف الخال حين يقول : إن الحدائى هى قديم يتجدد مع الحياة ، شأنها فى ذلك شأن الولادة الجديدة " ⁽³⁰⁾ وتتوازى هذه الرؤية لدورة الزمن المتعاقبة المتشابهة أو دورة القديم والجديد مع دورة الحضارة التى تتشابه فى جوهرها وإن تعددت صورها و أماكنها ، ففى قصيدة " البحر الأبيض المتوسط " تراه يخاطب البحر على هذه الصورة :

قد بعثنا تحية وثناء	لك يا أرفع الزواجر ذكرا
وغشيناك ساعة نبش	الماضى نبشا ونقتل الأمس فكرا
وفتحنا القديم فيك كتابا	وقرأنا الكتاب سطر فسطرا
ونشرنا من طيهن الليالي	فلمحنا من الحضارة فجرا
ورأينا مصر تعلم يونان	ويونان تقبس العلم مصرا
تلك تأتيك بالبيان نبيا	عبقريا وتلك بالفن سحرا

وسوف يصبح من قبيل المبالغة لو قلنا إن شوقي كان يؤمن بانتماء مصر إلى ما يعرف بـ "حضارة البحر الأبيض المتوسط" وهي المقولة التي تبناها طه حسين في "مستقبل الثقافة في مصر" ثم تراجع عنها؛ غاية الأمر أن شوقي كان قارئاً نهماً للتاريخ ويعده - مع الطبيعة - مصدراً أساسياً من مصادر إلهامه الشعري، وما رآه - في الشاهد السابق - من تبادل التأثير الحضارى بين مصر واليونان إحدى الحقائق التاريخية الثابتة؛ التي كثيراً ما تسربت إلى قصائده نتيجة إعلائه الدائم لضرورة العودة إلى التاريخ، وذلك لأن "المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصاً من القداسة في نفوس الأمة العربية، ونوعاً من اللصوق بوجدانها، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ترتبط بها وجدان السامع تلقائياً" ³¹، ويتوازى مع الرؤية السابقة لثنائية القديم والجديد ودورات الحضارة في أماكنها المتعاقبة ما يمكن أن نطلق عليه "أيد يولوجيا المصالحة" بين الدين والعلم، حيث تذكر معجزات العلماء بمعجزات الأنبياء، ويصبح كل تقدم علمي اقتراباً من الحقيقة الدينية التي يستحضرها شوقي في معرض حديثه عن إحدى آيات العصر (اختراع الطائرة) بمناسبة قدوم طيارين فرنسيين من باريس إلى القاهرة بطيارتهما سنة 1914 :

يافرنسا نلت أسباب السماء	وتملك مقاليد الجواء
غلب النسر على دولته	وتنحى لك عن عرش الهواء
وأنتك الريح تمشى أمة	لك يا بلقيس من أوفى الإماء

روضت بعد جراح وجرت طوع سلطانين ، علم وذكاء
لك خيل بجناح أشبهت خيل جبريل لتصر الأنبياء
(41/1)

حيث تتداخل الدوال المعبرة عن التراث الديني (بلقيس، الإمام،
جبريل، الأنبياء) مع الدوال المعبرة عن التقدم العلمى فى ضفيرة واحدة
لا تناقض بينها

هذه عناصر رؤية العالم عند شوقي، وهى تتجاوب مع رؤية
الكلاسيكيين الإحيائية لطبيعة الشعر التى تقوم - هى الأخرى - على
"أيدولوجيا المصالحة" بين القديم والحديث أو المحافظة والتجديد؛ وهو
ما يعكس - فى تصورى - توجهات المرحلة التاريخية التى تألفت فيها
شاعريته الفائقة.

الفصل الثاني

أساليب البنية الشعرية

تمهيد :

تنوعت الآثار الأدبية التي أبدعها أحمد شوقي تنوعا ملحوظا؛ ما بين الشعر الغنائي والمسرح الشعري والرواية والكتب النثرية؛ لكن الملاحظ - بصورة لافتة - أن الشعر الغنائي لم يكن نمطا واحدا؛ وربما كان هذا من أهم مظاهر التجديد في شعره؛ فعلى الرغم من محافظته على بنية القصيدة العربية القديمة من حيث وحدة الوزن والقافية؛ نراه - في العديد من القصائد - يعتمد على تنويع القافية في صورة " مزدوجات " أو على شكل الموشحات الأندلسية ومن مزدوجاته قصيدة " رسالة الناشئة " التي يقول في مطلعها :

أحمد الله وأطرى الأنبياء	مصدر الحكمة طرا والضياء
وله الشكر على نعمى الوجود	وعلى ما نلت من فضل وجود

(5/2)

ومن صور التنويع قوله في " نشيد الكشافة " :

نحن الكشافة فى الرادى	جبريل الروح لنا حادى
يارب بعيسى والهادى	وبموسى خذ بيد الوطن
كشافة مصر وصبيتها	ومناة الدار ومئيتها
وجمال الأرض وحليتها	وطلائع أفراح المدن

(247/2)

ومن موشحاته قوله في قصيدة " صقر قريش "

من لنضوي تنزى ألما برج الشوق به فى الغلس
حسن للبيان وناجى العلما أين شرق الأرض من أندلس
(214/1)

وإذا لم يكن شوقي قد جدد على مستوى " البنية الوزنية " فإنه قد قام بما يمكن أن نسميه بعملية " الإبدال والإحلال " ، فبعد أن كان بحر " الطويل " سائدا في الشعر العربي القديم منذ العصر العباسي وحتى البارودي نجد شوقي يستبدل به بحر " الكامل " الذي احتل مساحة كبيرة من إيقاعاته الوزنية، ويمكن أن نستهدى بما ذكره د. إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " حين يقول " تنظر بعد هذا في شعر أمير الشعراء أحمد شوقي فنرى أن الشوقيات بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من 12.000 من الأبيات وزعت حسب النسب الآتية :

الكامل 27 % ، الخفيف 11 % ، كل من الوافر والبسيط 9 % ، الرمل 8 % ، الطويل 7 % ، مجزوء الكامل 6 % ، المتقارب 5 % ، الرجز 4 % ، كل من السريع ومجزوء الرجز 2 % ، وكل من الهزج والمقتضب ومجزوء الرمل 1 % " ⁽³²⁾ على أن أية التجديد أو الثراء - فيما أرى - تتمثل في اجتماع كل هذه الإيقاعات المتباينة، والتي لم تتوفر لشاعر عربي في حدود ما أعلم.

ويبقى بعد ذلك بعض محاولات التجديد التي تابع فيها البارودي مثل

استعمال تفعيلتي " فاعلن فعل " الذي لم يسبق إليه أهل العروض في
مثل قوله :

مال واحتجب وادعى الفضب
أو استعماله لوزن " مستعلن فاعلن " في قوله :

طال عليها القدم فهي وجود عدم
وقد علق د. أنيس على هذا الوزن بقوله إنه " مما لم يقل به أهل
العروض في كتبهم، إلا إذا عد هذا من مشطور البسيط الذي عده
الثقات من أصحاب العروض شاذاً لا يعول عليه " ³³، بالإضافة إلى ما
سبق فقد لا حظت أن شوقي قد جمع في إحدى قصائده وهي بعنوان "
يا صورة الحور " بين بحرین مختلفین هما ، البسيط " مستعلن فاعلن
مستعلن فعلن " والطويل " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن " والقصيدة
مكونة من ثلاثة عشر بيتاً، يستعمل في الأبيات التسعة الأولى بحر
البسيط.

قلب بوادي الحمى خلفته رفقا ماذا صنعت به يا ظبية البان ؟

ثم يستعمل بحر الطويل في الأبيات الأربعة الأخيرة التي تبدأ من
قوله :

سقاك التصابي بعد ما علك الصبا فكيف ترى الكاسين تختلفان

(2/ 157، 158)

وهو شئ نادر الحدوث، ولا أظن أن شوقي فعله فى قصيدة أخرى باستثناء قصيدة "أبو الهول" التى تقوم على بحر المتقارب "فعولن.... " ثم تأتى نهايتها على بحر المتدارك "فاعلن....." على لسان الفتى والفتاة اللذين ينشق عنهما صدر أبى الهول وهو مبرر نظرا لتعدد الأصوات فى هذه القصيدة.

ويستحق مبحث " اللغة " عند شوقي وقفة طويلة، وذلك لثرائها وتنوعها وتعدد مستوياتها؛ والملاحظة العامة التى يمكن أن نشير إليها هنا، هى أن شوقي كان يتبع - فى أغلب قصائده - ما يمكن أن نطلق عليه مستوى "الفصحى المعاصرة" التى تجنح إلى السهولة والوضوح مقارنة بأستاذه البارودى الذى كانت لغته أقرب إلى الفصحى القديمة التراثية؛ وما فعله شوقي يعد نقلة مهمة فى استخدام اللغة وتطويرها بما يتناسب وطبيعة المرحلة التى شهدت ازدهار الصحافة وما تتطلبه من " لغة " تخاطب الوعى العام.

لكن هذه " الفصحى المعاصرة " التى غلبت على شعره لم تمنع من استخدام العديد من المفردات المهجورة أو التى يندر تداولها، كما جاءت فى بعض أبياته كلمات ليست فى المعاجم اللغوية⁽³⁴⁾، وعلى النقيض من ذلك تراه يستخدم بعض المفردات العامية حين يصف الشمس بقوله :

فسميت فكانت نصف طار ما بدا حتى أناف فكان طار اكبر

(87/1)

والطار كلمة عامية تعنى الرق المستدير الذى يقرع كالطبل) ولا شك أن تعدد مستويات اللغة على الصورة السابقة يعكس تلك الثنائية التى ظلت حاكمة لشعرية شوقى واعنى بها "المحافظة والتجديد" على أن مقارنة اللغة مقارنة صحيحة لا يمكن أن تتم إلا فى سياق القصيدة بعناصرها المختلفة، وهذا ما سوف نراعيه فى معالجة أساليب البنية الشعرية.



تنقسم الأعمال الأدبية - بصورة عامة إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي : الملحمة، والشعر الغنائى والدراما " ويؤسس النقاد تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة - الموقف الغنائى، الموقف الملحمى، الموقف الدرامى - على ثلاث وظائف يرونها للغة : التعبير والتمثيل والنداء، ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاث بضمير ينوب عن ذات : فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم، والتمثيل بضمير الغائب، والنداء يتعلق بضمير المخاطب " (35) ومع ذلك يظل هذا التقسيم السابق قائما على مبدأ التغليب حيث لا يخلو عمل أدبى ناجح من تداخل المواقف الثلاثة، حيث يمكن للشعر الغنائى - كما يقول هيجل - " أن يتخذ موضوعا له حدثا ملحميا بضمونه وجريانه الخارجى وأن يقدمه فى شكل ملحمى أيضا، ومما يدخل فى هذا الباب الأناشيد البطولية " (36) ولهذا فإننا عندما نتحدث عن ملحمة القصيدة الغنائية؛ لا نقصد الملحمة بمواصفاتها الفنية المعروفة بل نقصد مجموعة السمات الملحمية التى

توظيفها القصيدة، وينطق الأمر نفسه على ما يسمى بدرامية القصيدة الغنائية.

نحن - إذن - أمام أساليب يمكن وصفها بالغنائية والملحمية والدرامية، ولسنا أمام أنواع يمسح أحدها الآخر أو يحل محله، بهذا الفهم يمكن أن نقرب من أساليب البنية الشعرية عن شوقي وأعتقد أن تنوع هذه الأساليب هو أهم إنجازاته في تطوير القصيدة العربية، وليس مجرد الحديث عن المخترعات الحديثة، أو اختراع أوزان شعرية، أو غير ذلك مما كثر الحديث حوله.

بنية القصيدة الغنائية

لو حاولنا تطبيق مبدأ " المحاكاة " للتفريق بين أساليب البيئة الشعرية في مراوحاتها ما بين الغنائية والدرامية والملحمية، لأمكن القول إن الأسلوب الغنائي هو محاكاة " الداخل " أو صوت " الذات " وما يتنازعها من مشاعر وأفكار وتوهمات؛ مما يعنى حضور " الذات " وتكثيف رؤية الشاعر للحياة من خلال " اصطفاء لحظة زمانية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد " ⁽³⁷⁾، على عكس الملحمية التي يغلب عليها محاكاة " الخارج " وحضور العالم الخارجى الموضوعي، واتساع الإطار الزمنى فى محاولة للإلمام بشمولية الحياة الإنسانية، أو الدرامية التي تراوح بين الداخل والخارج تأكيداً لمبدأ " الصراع " ⁽³⁸⁾

ويهمنى أن أشير - بداية - إلى أن هذه التوصيفات ليست أكثر من علامات تقريبية يستهدى بها الباحث، لكنها لا تلتزم المبدع ولا توطر الإبداع الذى كثيراً ما يفاجئنا بما يخرج عن هذه التصورات العامة؛ وما نفعله ليس أكثر من مجرد " تغليب " بعض الخواص على غيرها مما يعد مؤشراً على طبيعة البنية الشعرية.

والحق أن طبيعة البنية الشعرية الغنائية تعد سمة رئيسية فى شعر

شوقى شأنه فى ذلك شأن الشعر العربى على مدار عصوره المختلفة؛ من حيث كونه تعبيراً عن مشاعر " الذات : سواء كانت هذه المشاعر فردية أم جمعية، لكن الطابع الغنائى يكون أكثر جلاءً بقدر اقتراب القصيدة من عالم " الذات " وما يعترىها من مشاعر الغربة والوحدة والنفى والظلم كما يبدو فيما كتبه شوقى فى منفاه، أو مشاعر الحب والحنين والإحساس بالفقد كما يبدو - على نحو واضح - فى قصائده الغزلية.

ولا يعني ما قال به بعض الباحثين من أن غزل شوقى هو غزل شوقى " اصطناعى " جرى به قلمه على عادة الشعراء العرب؛ هذه العادة التى سخر منها المتبنى بقوله :

إذا كان شعر فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً متيم

المهم - فى تصورى - هو ما تحقق من " شعر " ؛ بغض النظر عن دوافع الكتابة، وهل هى حقيقة أم اصطناعية ؟ فربما شغل مثل هذا السؤال الباحثين فى مجالات أخرى، لكنه لا يشغل - أولاً ينبغى أن يشغل - الناقد الأدبى الذى لا يعنيه سوى البحث فى جماليات " النص " الشعري .

ويمكننا أن نتوقف - على سبيل المثال فحسب - أمام قصيدة " والزمان وليد " (ج 2 / 110) بوصفها مثلاً على غلبة الأسلوب الغنائى؛ حيث يبدأ البيت الأول بتحديد السياق الزمنى الذى يؤطر تجربة

القصيدة، فتلفتنا كلمة " الدجى " بوصفها علامة مرتبطة بـ " الليل " ارتباطا شرطيا أو كونيا؛ مما يعد تمهيدا لفعل " اللوعة " و " بث الهوى "؛ واستدعاء الليل للهموم وذكر الأحبة والشعور بالفقد استدعاء قديم / متجدد، حتى أصبح بمثابة المعنى الشعري " القار " في وجدان الشعراء، فليل شوقى أو دجاء - فى هذه القصيدة - أشبه بالبدال المشع الذى يستدعى " ليالى " العديد من الشعراء منذ امرئ القيس الذى تهاهى ليله مع أمواج البحر ؛

ولى ل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى

أو ليل أبى فراس الذى أسال دمه العصى ؛

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى واذا لئت دمعاً من خلأثقه الكبر

لكن الجديد عند شوقى - رغم استثماره لهذا الموروث الشعري - أن الدجى باعتباره مجازاً مرسلًا عن الليل " هو الذى يأخذ موقع الفاعلية، فهو الذى يمد فى اللوعة - لوعة الشاعر - ويزيدها وهو الذى يبدئ البث ويعيده ،

يمد الدجى فى لوعتى ويزيد ويبدئ بثى فى الهوى ويعيد

وهو استهلاك يعتمد على آلية التوازن فى توزيع فعل المضارعة الدال

على تجدد الزمن واستمراره : يمد - ويزيد " / " يبدئ... ويعيد "
كما يبدأ الشطر الأول بـ " اللوعة " بوصفها إحساسا داخليا سابقا على
بداية القول، ثم تتطور - مع الشطر الثانى - إلى فعل البث أو الإفضاء
كقرينة شبه لازمة أو كناية عن اللوعة الكامنة.

إن رؤية الشاعر الغنائى للأشياء رؤية ذاتية حيث يصبح العالم كله
مرآة لهذه " الذات؛ ولنا - فى هذه الحالة - أن نتوقع عالما خاصا متخليا
عن موضوعيته أو حقيقته المعهودة، فلا يصبح الدجى دالا على ليلة
واحدة يعانىها الشاعر بل علامة على ليال عديدة لا تنتهى :

إذا طال واستعصى فما هى ليلة ولكن ليال ما لهن عديد

والبيتان يعكسان حالة التطور فى تصوير الإحساس بوطأة الزمن،
الدجى، ليلة، ليال لا يستطيع الشاعر إحصاءها، ومن البيت الثالث
ينتقل موقع الفاعلية من الدجى إلى الشاعر فى دلالة أخرى على عمق
الإحساس ليس فقط بطول الليالى وديمومتها بل بفقد الأحبة :

أرقت وعادتني لذكرى أحبتي شجون قيام بالضلوع قعود

ولعله من اللافت أن نلاحظ تغير صيغة الفعل من المضارع فى البيتين
الأولين إلى الماضى فى البيت السابق، وكأن الشاعر يعبر عن حقيقة
تم اكتمالها أو بلغت ذروتها، وما كان لوعة (لاحظ دلالة المفرد) وبثا

أصبح شجوننا لا تقرر على حال . ولا ينسى شوقى عادته فى ضرب الحكمة
أو تكثيف دلالة التجربة :

ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف عليه قديم فى الهوى وجديد

إن هذا البيت لا يوجز دلالة التجربة الراهنة التى يعانى منها الشاعر
فحسب بل يوجز تجربة الشاعر الوجدانية كلها أو قديم الهوى وجديده
"وكان حياته كلها ليست سوى "تجربة فى العشق" ، وهو ما يعد تمهيدا
لا سترجاع هذه التجربة الممتدة :

لقيت الذى لم يلق قلب من الهوى لك الله يا قلبى أنت حديد ؟

والشاعر الغنائى لا يستحضر غيره أولا يتوجه إلى غيره بـ " الخطاب
" بل يناجى ذاته ويستعرض تجربته أمام نفسه - أولا - فى محاولة
لفهمها وسبر أغوارها، وهو ما يتضح من الأسلوب الإنشائى فى
الشرط الثانى الذى يعكس حيرة الشاعر من الحقيقة التى أثبتتها فى
الشرط الأول، كأننا أمام نوع من "القرار" و "الجواب - بمصطلحات
الموسيقى - أو الواقع" و "التأمل" أو فعل "التجربة" ومحاولة
"الوعى" بها؛ فالذات هنا هى ذات "ناظرة و" ذات "منظورة؛ أو ذات
تأمل نوازعها وهمومها وتجربتها مع الحياة ويظل هذا الانقسام قائما،
حيث لاهيمنة على القلب الذى يهيم بحب الجمال، ولا يملك الشاعر إلا

الوجد والإشفاق عليه :

ولم أخل من وجد عليك ورقة إذا حل غيد أوتر حل غيد

ولا يحمل البيت أى اشارة " ايروسية " فشوقى الشاعر المحافظ ذو النزعة الأخلاقية لا يعنيه سوى " الجمال " الذى لا يجتمع فى " غادة " واحدة بل هو موزع فى " الغيد " كأنه الحقيقة المطلقة التى يظل لاهثا خلفها يترصدها فى رحيل " الغيد " وإيابهن ، وهو معنى يذكرنا بما كان يقوله عمر بن ابي ربيعة واصفا نفسه :

مسودع بالحسن أتبعه لا حظ لى منه إلا لذة النظر

لكن شوقى لا يعدم " الوصل " الهائى الذى تحكمه الأخلاقيات الكلاسيكية التى تتغلب فيها " واجبات " الأعراف والتقاليد على " العاطفة " الفردية ، وهكذا تفتح القصيدة فى " نقلة " ليست مفاجئة فى تقاليد البنية الإحيائية – على مشاهد من هذا الماضى السعيد :

وروض كما شاء المحبون ظله	لهم ولأسرار الغرام مدى
تظللنا والطير هى جنباته	غصون قيام للنسيم اسجود
تميل إلى مضنى الغرام وتارة	يعارضها مضنى الصبا فتعيد
مشى فى حواشيها الأصل فذهبت	وماس عليها الحلى وهى تميد
وقامت لديها الطير شتى، فأنس	بأهل ومفقود الأليف وحيد

وباك ولا دمع وشاك ولا جوي وجدلان يشدو فى الربى ويشيد
وذى كبرة لم يعط بالدهر خبرة وعريان كاس تزدنيه مهود

كان لا بد من إثبات هذه الأبيات مرة واحدة لأنها تمثل وحدة فنية شديدة الترابط وأشبه باللوحة الفنية التى لا بد من رؤية عناصرها كاملة، وتتأكد فيها براعة شوقى فى " الوصف " الذى يعتمد على حاستى الرؤية والسمع، والتدرج من الرؤية العامة الى الرؤية التفصيلية، واعتماد الصورة الشعرية على عناصر الطبيعة : الروض - الظل - الفصون - الطير - الأصيل وهى عناصر متحركة رغم ما يبدو عليها - فى النظرة العجلى - من سكون ولا شك أن هذه الحركة تتوازى - فى أحد تأويلاتها - مع حركة الأفعال الصادرة عن الذات أو المعتمدة داخلها : اللوعة - البث - الأرق - الشجون - الشوق.

وقد انعكست هذه المشاكلة بين الذات والطبيعة على البنية الشعرية التى اعتمدت - بصورة أساسية - على آلية " التوازن " سواء كان بالمماثلة من قبيل : مضنى الغرام / مغنى الصبا، مشى / ماس، باك ولا دمع / شاك ولا جوى، أو بالتضاد من قبيل : تميل / تحيد، قيام / سجد، أنس بأهل / مفقود الأليف، باك / جدلان.

إن شوقى - فى الأبيات السابقة - يصنع معادلا موضوعيا موسعا - على سبيل الاستعارة التصريحية بمصطلحات البلاغة القديمة - للحياة الدنيا، فأتت ترى فى عالم " الطير " كل ما يقع فى جنبات الحياة من

بكاء وسرور وشكوى وشدو والأنس بالأهل والشعور بالوحدة. وهي - فى مستوى آخر - معادل موضوعى لحالة الشاعر نفسه ما بين لوعة الفقد وهناء الوصال؛ وبهذا المعنى تتجاوب هذه الأبيات مع سابقتها ولا يكون ثمة انتقال مفاجئ من حالة إلى نقيضتها؛ لأن هذه الحالة ونقيضتها ليستا سوى تجربة الشاعر الوجدانية فى كليتها وشمولها. ويستمر الشاعر فى تطوير حالة المشاركة بينه وبين الطبيعة فى صورة أكثر جلاء ومباشرة حين يقول :

غشيناه والأيام تندى شيبية ويقطر منها العيش وهو رغيد
رأت شفقا ينعى النهار مخرجاً فقلت لها حتى النهار شهيد

إن المعنى المباشر للبيت الأول يتمثل فى ذهاب الشاعر وحبيبته إلى الروض وهما لا يزالان فى ريعان الشباب لكن البيت لا يقول هذا فحسب، فلا يزال هناك ما كان يسميه عبد القاهر الجرجاني بـ " معنى المعنى " أو المعنى الثانى الشعري، ولن نصل إلى هذا المعنى إلا بالوقوف أمام تلك الاستعارة اللافتة التى تجعل الأيام منداة بحيوية الشباب، وتجعل العيش أشبه بالماء الذى يقطر من الأيام، كأننا أمام تناص بعيد بين هذه الصورة وقوله تعالى " وجعلنا من الماء كل شئ، حى "، وملاحظة هذا التدرج اللافت أيضاً من " تندى " إلى " يقطر " ثم أخيراً هذه الصفة الجامعة (رغيد) التى تقرن بين الشباب والنعيم؛ وهى صورة تصنع مقابلة حادة مع البيت الثانى الذى يطالعنا بدال " الشفق " بايحاءاته المعتادة على الغروب والانتهاى و

استدعاء صورة الدماء المرتبطة بالقتل ، فتصبح الأيام التي كانت شبيهة
بنهار لا ينتهى - لا حظ التقابل مع الليالى التي ما لهن عديد فى مطلع
القصيدة - فى افولها الأخير ويسقط نهارها مضرجا كأنه " شهيد " يلقي
حتفه فى نهاية سعيه الدائب ثم تبدأ " نقلة " المعنى الثالثة :

فقات وما بالطيرة قلت سكينه	فما هى مما تبتغى ونصيد
أحل لنا الصيدان يوم الهوى مها	ويوم تسل المرهضات أسود
يحطم رمح دوننا ومهند	ويقتلنا لحظ ويأسر جيد
ونحكم حتى يقبل الدهر حكمنا	ونحن لسلطان الغرام عبيد

أول ما نلاحظه على الأبيات السابقة هو تحول ضمير المتكلم من
المفرد إلى الجمع ، إن شوقى لا يتحدث عن نفسه فحسب بوصفه " فردا
" ، بل بوصفه ممثلا للعاشق العربى الذى يجمع بين الفروسية والحب ،
بين قوة الفارس وضعف المحب ، بين من يواجه الرماح و السيوف
ويقتله ويأسره اللحظ والجيد ، نحن إذا أمام تنازع سلطان الحكم و
سلطان الغرام ، هذا التنازع الذى ينتهى بالجمع بينهما ، و الخضوع
لسلطان الغرام صفة فارقة من صفات العاشق العربى ، وتيمة شعرية
متكررة منذ امرئ القيس :

أفاطم مهلا بغض هذا التدد لل	وان كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغرك منى أن حبك قاتلى	وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل

او قول جرير فى العيون اللاتى :

يصر عن ذا اللب حتى لا حراك له وهن أضعف خلق الله إنسانا

و "صيد المها" الذي يعبر عنه الشاعر في البيت الثاني من الأبيات السابقة هو صيد متبادل، و في أحيان كثيرة يميل ميزان القوى إلى الطرف الثاني (موضوع الصيد"، وهي تيمة موروثية أيضا فقد شبه أبو نواس حبيبته بالحمل الذي يسطو على "الذئب" (الشاعر / العاشق) في قوله متعجبا: "يامن رأى حملا يسطو على ذيب"، و لشوقي تعبير مباشر عن هذا المعنى في قوله:

رمى القضاء بعيني جؤذر أسدا ياساكن القاع أدرك ساكن الأجم

فغالبا ما يكون العاشق هو موضوع الصيد أو الفريسة التي تقع في شباك العيون، رغم ما يبدو عليه من فاعلية ظاهرة لا تتجاوز - في أغلب الأحيان - تعريض القلب لسهام الحب التي تذكرنا بسهام "كيوبيد" وهو المعنى الذي عبر عنه المتنبي (شاعر شوقي الأثير) بقوله:

وما الحب إلا غرة وطماعة يعرض قلب نفسه فيصاب

وبهذا تتجادل ثنائية: القوة و الضعف أو الظاهر و الباطن و تراها في ضوء جديد هو الرؤية الشعرية الخاصة التي يقدمها شوقي و التي لا تنقطع أواصرها مع الشعر العربي القديم بتيماته الموروثة.

وفى الأبيات الأخيرة تصبح البنية الشعرية مهياة لتصوير علاقة الشاعر (الإنسان و ليس العاشق فحسب) بالزمن . وربما كان هذا هو هدف القصيدة الرئيسي ، حيث تتكرر الإشارات الزمنية على مساحة الأبيات كلها : الدجى / الليالى / القديم / الجديد / الأصيل / الدهر / الأيام / الشبيبة / الشفق / النهار / عهد الشباب / الصب / الأمس / الشيب / الدنيا ؛ بالإضافة إلى الأفعال بدلالاتها على الأحداث المقترنة بالزمن . يقول شوقى فى نهاية القصيدة :

أقول لأيام الصبا كلما نأت أمالك يا عهد الشباب معيد ؟
وكيف نأت و الأمس آخر عهدها لأمس كباقي الغابرات عهيد
جزعت فراعنتى من الشيب بسمة كانى على درب المشيب (لبيد)
ومن عبث الدنيا وما عبثت سدى شبنا و شبنا و الزمان وليد

إن أزمة شوقى - فى هذه الأبيات - ليست أزمة وجدانية مهما بلغ عمقها او تأثر بها ، بل أزمة وجودية تتعلق بثنائية (الإنسان / الزمن) ، الإنسان الذى لا يملك سوى فاعلية " القول " (أقول لأيام الصبا) فى مقابل " الزمن " الذى يملك فاعلية " الفعل " (كلما نأت) هذا الفعل المتكرر الذى لا يملك أحد إيقافه أو استعادة ما مضى منه ؛ اللهم إلا على سبيل التوهم أو الاستعادة النفسية (و كيف نأت و الأمس آخر عهدها) ثم الإفاقة على الحقيقة (لأمس كباقي الغابرات عهيد) فى صراع بين ما يمكن أن تسميه بـ " الزمن النفسى " و " الزمن الواقعى " الذى يتغلب

فى النهاىة باعباراه حقىقة كونة (جزعت فراعبنى من الشىب بسمة)
وهى بسمة المسلىم لسنة الله فى الكون؁ وتسلىى ذاكرة شوقى قول
"لبىء" الشاعرا الجاهلى المعمر :

ولقد سئمت من الحىاة و طولها وسؤال هذا الناس كىف لىء ؟

إن رؤىة شوقى فى هذه الأبىاء وفى غىرها - تسق مع الرؤىة
الإحىاءىة/ الكلاسىكىة فى توافقها مع الحقىقة وإىمانها بالمقادىر الجارىة؛
رغم ما يعترىها من ألم و حىرة؁ وهو ما ىماىز بىنها وبنى رؤىة الشاعرا
الرومانسى المنكفى على ذاته و المسغرق فى إطار زمنه النفسى الذى
ىتحول فىه نور الفجر إلى نذىر و حرىق كما كان ىقول إبراهىم ناجى :
واذا النور نذىر طالع واذا الضجر مظل كالحرىق
كما ىماىز بىنها وبنى رؤىة الشاعرا الباحت عن الحقىقة و المعتذب
فى سبىل الوصول إىها؁ كما ىظهر فى العىء من قصائء صلاآ عبء
الصبور الذى ىصف حالنا بقوله :

أصبحتنا مثل الطىىن بقاع البئر لا ىملك أن ىأمل صفآ و جهه

أوقوله :

أهدابنسا أثقل من أن ترى وإن رأء..... فما ىرى العمىان ؟
أقدامنا أثقل من أن تنقل الخط وإن خطت

تشابكت، ثم سقطنا هزأة كبهلوان⁽¹⁹⁾

وإذا جاز لنا تقسيم وظائف اللغة إلى ما يسمى بـ " الوظيفة السياقية " التي تتعلق باللغة بوصفها رموزاً وأشكالاً تشير إلى موجودات، و " الوظيفة التعبيرية " " المتعلقة بالمرسل المتكلم حيث يعبر بصورة مباشرة عن موقفه إبان الكلام؛ و " الوظيفة الإفهامية " المتعلقة بالمستقبل و التي تهدف إلى توصيل مضمون الرسالة⁽²⁰⁾ لأمكن القول إن الشعر الغنائي تغلب عليه " الوظيفة التعبيرية " ولا يعنى هذا انعدام الوظيفتين الأخرى، وهذا ما نلاحظه على القصيدة موضوع التحليل التي كان تصوير " الذات " محورا أساسيا فيها، وقد اتضح ذلك - أسلوبيا - فى شيوع التركيب الإضافى إلى ياء المتكلم من قبيل : لوعتي، بشي، أحبتي، أو وضع ياء المتكلم فى موقع المفعولىة فى تركيبات من قبيل : عادتني، راعتني، وتوجيه الأساليب الإنشائية الاستفهامية إلى القلب مرة وإلى عهد الشباب مرة ثانية.

بنية القصيدة الدرامية

تعتمد البنية الشعرية الدرامية - في أبسط صورها وأكثرها فاعلية - على مبدأ " الصراع "، سواء أكان ذلك الصراع داخليا (بين الشاعر و ذاته) أم خارجيا (بين الذات و الآخر)؛ و القصيدة التي اخترناها، تمثيلا، لهذه البنية الشعرية و التي تحمل عنوان " القلب أصبى " (ج 2/ 97) تتوفر فيها هذان النمطان من الصراع، فالشاعر، على غير عادته في القصائد الغزلية - يصارع عاطفته، و ينشد السلوان لكن قلبه يتأبى عليه ولا يطيعه.

من هذا التمهيد الأولى يتضح مبدأ الصراع بين الإرادة و العاطفة، فهو - بحسابات العقل و الرؤية الواقعية - يريد نسيان هذا الحب الذي لا يجازى عليه بل يلقي نقيضه من هجر و جفاء، لكن قلبه - بمنطق الهوى الذي يسامح - يأبى ذلك النسيان :

لرى د سلوككم والقلب يأبى وأعتبكم وملء النفس عتبي

وإذا كانت الدراما الموضوعية (المسرح / الرواية) تعتمد على توسيع مساحة " الصراع " وتعقيده وتعدد أطرافه وإرجاء لحظة "

التنوير " أو الانفراج، فإن البنية الشعرية الدرامية تعتمد على الإيجاز و تكثيف اللحظة المتوترة؛ و البيت السابق يحوى العقدة و الحل معا؛ حيث تنحل أزمة الصراع باستجابة الإرادة للعاطفة فى الشطر الثانى، فنكتشف أن الأمر ليس رغبة فى " السلو " بل عتابا يعقبه الرضا السريع الذى تمتلئ به نفس الشاعر، و تصبح إرادة السلو مجرد خاطر سرعان ما انتهى، و تلعب البنية اللغوية دورها فى تأكيد هذا المعنى، فالتعبير عن إرادة السلو لا يتجاوز الجملة الفعلية الواحدة " أرى د سلوكم " يعقبها ثلاث جمل دالة على إباء هذه الإرادة وإرضاء طرف العلاقة الثانية الذى يتوجه إليه الخطاب :

" والقلب يأبى "، " وأعتبكم "، " وملء النفس عتبي " والجمل كلها تقوم على تقنية " الوصل " الدالة على التتابع، وهى تقنية تغلب على بنية الإبلاغ والتوضيح التى يتسم بها النص الإيحائى بصورة عامة.

ورغم هذا الحسم السريع للصراع، فإن الأزمة (العقدة) لا تنتهى، حيث تبدو أبيات القصيدة أشبه بالنوبات الانفعالية التى تجدد صراع الشاعر الداخلى بين إرادته وعاطفته :

وأهجركم فيهجرنى رقادي ويضوينى الظلام أسى وكربا

يبلغ الصراع هنا درجة أكثر تطورا؛ فما كان مجرد رغبة فى السلو يصبح هجرا بما يوحى بتحويل الشعور إلى موقف فعلى؛ وما كان رغبة

فى الابتعاد الوجدانى أو النفسى أصبح ابتعاداً " مكانياً " ؛ لكن أثر هذا الفعل وما ينجم عنه يتحقق سريعاً كأنه ملازم له ، " فيهجرنى رقادى " ؛ ولنلاحظ أن هذه الحالة " الهجر [الفعل] ، وامتناع الرقاد [رد الفعل] ؛ لم يشارك فيها طرف العلاقة الثانى ، فهى لا تتجاوز " ذات " الشاعر ، مما يغلب تقنية المنولوج الداخلى رغم وجود كاف الخطاب ، فالأمر لا يتعدى حالة " الاستحضار " أو توهم الوجود ، فيتحول الظلام إلى عدو يضعف الشاعر وينهكه ويصيبه بالأسى والكرب ، وكأنه قوة من قوى هذه الحبيبة تسلطها على الشاعر ، مما يجعل منها الطرف الأقوى والأكثر فاعلية ؛ ومع البيت الثالث يتأكد حضور هذه الحبيبة "

واذكركم برؤية كل حسن فيصبو ناظرى والقلب أصبى

يعكس البيت تراجعاً كبيراً من الشاعر فهو لم يعد قادراً على السلو أو الهجر ، وكيف يستطيع وقد أحاطت به هذه الحبيبة وأصبح يراها فى كل شئ حسن فتملأه الصبوة (صبوة العين / والقلب) وهو معنى قديم زاد عليه بعضهم بقوله :

أشبهت أعدائى قصرت أحبهم إذ صار حظى منك حظى منهم

على أن الأهم فى هذا البيت ملاحظة ارتباط الحب بالرؤية الحسية التى هى أصل التعلق ، مما يبعد الحب - عند شوقى - عن التجريد أو

التأملات الذهنية التي رأينا أصداءها عن شعراء الديوان فيما بعد؛ إن
الجمال الحسى هو ما يلفت المحب أولا ثم يأتى التعلق الوجدانى تالى؛
وقد زاد شوقى هذا الأمر وضوحا فى موضع آخر فى قوله :

وما الحب إلا العين بالعين تلتقى وإن عددوا أسبابه والدواعيا

ومن المنطقى - طبقا لهذه الرؤية - أن تكون آثار هذا الحب بادية
على المحب ؛

وعندى الهوى موصوفه لأصفاته إذا سألونى ما الهوى قلت ما بيا
إن شوقى لا يبحث فى ماهية الحب بل فى صفات " المحب " الظاهرة
للعيان، وهو ما ينعكس - أيضا - على رؤيته الحسية للمرأة، دون أن
يفضى به ذلك إلى أدنى درجات " الإيروسية "؛ فشوقى لا ينسى - أبدا -
حسه الأخلاقى؛ وكثيرا ما تبدو المرأة عنده - وعلى عادة أسلافه من
الشعراء - مثيرا فنيا لملكته الإبداعية، وتوسلا فى الوقت ذاته - إلى
القارئ بوصف الغزل عالقا بالقلب كما كان يقول ابن قتيبة فى تفسيره لا
ستهلال القصيدة العربية به؛ ففى مقدمة قصيدته عن " لبنان " (ج 1/ 64)
على سبيل المثال - تبدو هذه " الغادة " اللبنانية التى يطاردها موازية
للقصيدة، أو على أدنى التأويلات مثيرا مستفزا لسحر بيانه، فإذا كانت
هذه الفتاة قد جاءت من " سحر الجفون " فقد أتاها من " سحر البيان "
وصادها، وهذه غاية شوقى المنشودة، أن يأسر بيانه هذا " الجمال "
ولنتأمل هذا التنازع البديع بين " سلطان الجمال " و " سلطان البيان "

إن قلت تمثال الجمال منصبا	قال الجمال براحتى مثلته
دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل	فأتيت دون طريقه فزحمته
فأزور غاضبانا وأعرض نافرا	حال من الغيد الملاح عرفته
فصرفت تلعاى إلى أترابه	وزعمتهن لبناتى فأغرته
فمشى إلى وليس أول جوذر	وقعت عليه حبائلى فقنصته
قد جاء من سحر الجفون فصأدنى	وأتيت من سحر البيان فصدته

ولنا أن نقول إن هذا " التلعاب " وتلك " الحبائل " ليست أكثر من لعبه الفنى وملكاته البيانية الأسرة كما يوجزها ويصرح بها البيت الأخير، وعند هذا الحد تكون التجربة قد انتهت؛ لقد تحقق ما يريد، وتغلب بيانه على هذا الجمال، وأن له أن يطلق تمثاله :

لما ظفرت به على حرم الهدى لابن البتول وللصلاة وهبته
ربما طال هذا الاستطراد لكنه مفيد فى توضيح طبيعة الصراع فى القصيدة موضوع التحليل من حيث تعدد دلالات تلك الحبيبة التى يستعذب فى هواها كل شىء :

وأشكو من عذابى فى هواكم	وأجزىكم عن التعذيب حبا
وأعلم أن دأبكم جفائى	فما بلى جعلت الحب دأبا ؟

نحن إذن أمام موقفين متقابلين مما يشكل ما يسمى بـ " مفارقات الموقف " التي تعد ملمحا رئيسيا من ملامح البنية الدرامية حيث نجد الجفاء و التعذيب من جانب و الحب و الجزاء من جانب آخر، ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على المفارقة اللغوية : أشكو / أجزى / الجفاء / الحب، أو على مستوى الأسلوب الخبرى والإنشائي، حيث يتحول الاستفهام إلى ما يشبه الصوت الداخلى يتأمل الشاعر - من خلاله - هذه المفارقة التي لا يجد لها تفسيراً إلا من خلال موقف الإنسان من الحياة كما يبدو في البيت التالى :

ورب معاتب كالعيش يشكى وملء النفس منه هوى وعتبى

عند هذا المستوى تصبح هذه الحبيبة شبيهة بالحياة ذاتها أو معادلة لها، لقد تجاوزت كونها مثيراً فنياً كما لا حظنا مع عادة لبنان؛ لتصبح رمزاً للحياة التي يتوسل الشاعر إليها ولا يجد بداً من الإخلاص لها كلما أوغلت في الجفاء :

أتجزينى على الزلفى نفارا ٩ عتبتك بالهوى وكضائك عتبا
فكل ملاحه فى الناس ذنب إذا عدا النصار عليك ذنبا

تبدو القصيدة أشبه بالقرار و الجواب أو بالسؤال الحائر وتفسيره، أو يقول ما يبدو - فى الرؤية المعتادة - ذنباً ثم يقدم - طبقاً لرؤيته

الشعرية والوجدانية - ما يجعل من هذا الذنب فضيلة أو ضربا من الملاحه ، فإذا كان النفار فعلا مناقضا للزلفي ؛ فإنه يتحول - عند الشاعر - إلى فعل مجيب ، ربما على سبيل الدلال الأنثوي ؛ ويصبح الصراع - هنا ضربا من التضاد بين ما يمكن أن نسميه بـ " الرؤية المعتادة " و " الرؤية الوجدانية " .

ويستمر الشاعر في التماس الأعذار لهذه الحبيبة ، فهي لا ذنب لها في ذلك الهوى الذى يسيطر على الشاعر ؛

أخذت هوائك عن عيني وقلبي فعيني قد دعت والقلب لبي

العين المفتونة بالحسن والقلب الذى يلبي هذا الافتتان هما - إذن - سبب ذلك الهوى الذى لا يستطيع الشاعر الانفلات منه أو التخلص من سطوته وهكذا تصبح القصيدة مهياة لمقاربة ذلك الحسن ؛

وأنت من المحاسن فى مثال فديتك قالبا فيه وقلبا

وعلى الرغم من إجمالية الصورة فإنها تجمع بين الظاهر [القلب] والباطن [القلب] ، وشوقى - حرصا منه على التواصل - يتلاعب بالتعبير الشائع : أحبك قلبا وقالبا ، وتقديم الظاهر - هنا - يتسق مع رؤية شوقى لدواعى الحب التى أشرنا إليها سابقا .

وإذا كان البيت السابق يقدم صورة ساكنة لتلك الحبيبة (تمثال /

القلب / القلب) فإنه فى البيت التالى يقدم صورة حركية تجمع بين الحسى والمعنوى :

أحبك حين تثنى الجيد تيتها وأخشى أن يصير التيه دأيا

تنطوى هذه الصورة الشعرية على حس درامى فى جمعها بين عاطفتى " الحب والخشية " ويتأكد هذا الحس الدرامى بتوجه هاتين العاطفتين إلى شئ واحد، فهو يحب ذلك التيه أو الدلال لكنه يخشى دوامه

تبدأ القصيدة بعد ذلك فى الانفتاح على " أصوات " الآخرين مما يعدد أطراف الرؤية ويؤكد دراميتها، وتبدو هذه الأصوات أشبه بالصوت الواحد الذى ينصح الشاعر بالبحث عن " البديل " !

وقالوا فى البديل رضا وروح لقد رمت البديل فرمت صعبا

والتعبير بالفعل " قالوا " يحمل دلالة الزعم الذى لا يقتنع به الشاعر وتبدو - عنده - أشبه بالأقوال المرسلة التى لا دليل عليها، ويبدو من الشطر الثانى أن الشاعر حاول - بوحي من ذاته - اختيار هذا الرأى لكنه لم يستطع تحقيقه، ويعكس التركيب اللغوى هذا الحسم الذى تيقن منه الشاعر من خلال أدوات التأكيد " لقد " وسرعة الوصول إلى اليقين التى توحي بها " الفاء " العاطفة "، ويضعنا البيت التالى أمام ثنائية جديدة تتمثل فى " الرشاد " والغواية " :

وراجعت الرشاد عساي أسلو فما بالي مع السلوان أصبى ؟
الرشاد هو صوت " الذات " العاقلة وأصوات الآخرين الناصحة
ورغم هذه الغلبة فإن صوت " الذات " العاشقة والغاوية هو الذي يتغلب
مجلبا الهموم التي لا يستطيع تغييب الوعي تفريجها :

إذا ما الكاس لم تذهب همومي فقد تبت يدا الساقى وتبا

وتناص الشطر الثاني مع القرآن الكريم واضح، لكن البيت عموما
يتناص مع المعنى الشعري السائد في القصيدة العربية من تفريج
الهموم بالخمير، ولعل أقرب ما يرد في هذا المعنى قول أبي نواس

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء
صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها إن مسها حجر مسته سراء
لكن شوقي لا يرى في الخمر تفريجا لهمومه مما يذكرنا بقول المتنبي
الذي كان شاعره الأثير :

يا ساقئ أخمر في كنوسكما أم في كنوسكما هم وتنكيد
أصخرة أنا مالي لا تحركني هذي المدام ولا تلك الأغاري

إن شوقي يحاول أتباع هذا التقليد الشعري القديم مع الحفاظ على
حسه الأخلاقي، وكأننا نشهد في ختامها نوعا آخر من الصراع بين
التقليد الموروث والنزوع الكلاسيكي المحافظ أو مبدأ " اللذة " و "

العفة "بتعبيرات شوقى :

على أنى أعف من احتساها وأكرم من عذارى الدير شربا

ولا يجد شوقى حلا لهذه المعادلة الصعبة سوى أنه يروى نفسه حتى
تزكو :

ولى نفس أروىها فتزكو كزهر الورد نساوه فها

وإذا استبعدنا الدلالة المباشرة للخمر - وهذا وارد بمنطق الشعر -
فهل يمكن القول إن شوقى يؤمن بأن الارتقاء الروحى لا يتحقق بالزهد
والحرمان بل يتحقق بإشباع الاحتياجات الإنسانية ؟ إن إجابة هذا
السؤال تتيح لنا تفسير ما رآه محمد حسين هيكل تناقضا فى شخصية
شوقى وكأننا - كما كان يقول هيكل - أمام شخصين مختلفين

بنية القصيدة الملحمية

تبنى القصيدة الملحمية - مثلها مثل الأجناس الملحمية الأخرى - على مجموعة من السمات الأساسية منها : اتساع الرقعة الزمنية التي تعرض لها؛ والطموح نحو الإلمام بالحياة الإنسانية في شمولها - كما ذكرنا من قبل - واصطناع صيغة الحكى الذى يقوم به راو شبه محايد، ولا شك فى أن هذه السمات وغيرها تتوفر فى القصائد التاريخية التى كتبها شوقي وخاصة " كبار الحوادث فى وادى النيل " (ج 1 / 169) وبغض النظر عما قاله بعض الباحثين من أن " المزج " الذى قام به شوقي بين " المدح " و " التاريخ " يعد ملمحا رئيسيا فى تجديده لمحتوى القصيدة؛ فإن الأكثر أهمية - فيما أرى هو مقاربة كيفية بناء هذه القصائد التى يمكن أن نتخذ من " كبار الحوادث " مثالا لها.

وتعنى كلمة " ملحمة " فى اللغة العربية " الواقعة العظيمة، وقيل موضوع القتال وفى الحديث (اليوم يوم الملحمة) والجمع ملاحم ... قالت العرب (ألم فلان الشعر) أى حاكه ونظمه وأحكم أجزاءه، أما معناها الذى اصطللحنا (عليه) فهى القصيدة التى اتسمت بالحديث عن الأبطال، وتعتمد على الخيال المجنح، وتصور بطولة المتحاربين، وتتميز كذلك بالطول، وتحكى الأدوار التاريخية، ويتجلى فيها تدخل الآلهة.

والشعر الملحمى [يعنى] بمعناه العربى شعر الحروب " (١١)

وتظهر آلية المحافظة والتجديد عند شوقى فى " كبار الحوادث " فى إبقائه " على بعض سمات الملحمة بمعناها الموروث وتعديل بعض السمات واستحداث سمات أخرى؛ ومن السمات التى أبقى عليها حديثه عن الأبطال والوقائع العظيمة فى تاريخ مصر والاعتماد على التصوير الخيالى فى العديد من الأبيات، وطول القصيدة الذى يبلغ مائتين وأثنين وتسعين بيتا؛ ومن السمات التى قام بتعديلها نبذه - بطبيعة الحال - للآلهة والحديث عن الله الواحد القهار الحكيم، والتخلى عن تصوير الوقائع الحربية وبطولة المتحاربين، والاعتماد - بدلا من ذلك - على تتبع حالتى النصر والهزيمة فى تاريخ مصر منذ العصر الفرعونى إلى العصر الحديث ومن السمات المستحدثة : وصف الفلك، والحديث عن الأديان وتضمنين بعض الأساطير مثل: أسطورة إيزيس وأوزوريس والحديث عن مقومات الحضارة سواء الفرعونية أو اليونانية أو الإسلامية؛ وغير ذلك مما سوف نتبينه فى تحليلنا للقصيدة ولا شك فى أن شوقى قد استوحى فى نظمه لهذه المطولة وغيرها ما قرأه من مطولات عربية مثل مطولة أبى طالب بن عبد الجبار الذى كان يسمى متنبى المغرب فى الأندلس ومطولة ابن حازم القرطاجنى التى بلغت ألف بيت والقصيدة الحميرية فى ملوك اليمن لنشوان بن سعيد الحميرى وغيرها، وذلك فى سنوات منقاه فى الأندلس.

كما استوحى - فى دائرة ثقافته الفرنسية - ديوان " أساطير

القرون " ليفيكتور هوجو الذى فتح أمامه مجالات الشعر التاريخي^(١٢) وإذا كانت البنية الشعرية الملحمية هي أقرب أنواع الشعر إلى الفن " الموضوعي " فمن الطبيعي أن تظهر فيها مجموعة من السمات اللازمة والتي يأتى فى مقدمتها تحديد البنية الزمنية والمكانية وتوضيح طبيعة الشخصيات وعلاقاتها، وهذا ما نلاحظه فى قصيدة " كبار الحوادث فى وادى النيل " التى تبدأ بقوله :

همت الفلك واحتواها الماء وحدها بمن تقل الرجاء

حيث يستبدل الشاعر الفلك بالناقة والبحر بالصحراء فى دلالة واضحة على بدء البنية الزمنية بالعصر الحديث، ثم ارتدادها - من خلال تشغيل تقنية الاسترجاع - إلى العصر الفرعونى بدءاً من البيت الثامن عشر :

وانتهت إمرة البحار إلى الشرق وقام الوجود فيما يشاء
ومن هذا البيت تبدأ البنية الزمنية فى التعاقب التاريخي والتنامي وصولاً - مرة أخرى - إلى العصر الحديث الذى يبدأ بولاية محمد على حكم مصر :

وأتى المنتمى لأمة عثمان على من يعرف الأحياء

وانتهاء بحكم عباس حلمي الذى يؤكد انتماءه إليه فى آخر أبيات

القصيدة بقوله :

كيف تشقى بحب حلمى بلاد نحن أسياها وحلمى المضاء ؟

إن شقاء البلاد الذى يستنكره الشاعر يرجع إلى محاولة عباس حلمى مقاومة الاحتلال الإنجليزي ، فعندما قامت الحرب العالمية الأولى أعلنت بريطانيا حمايتها على مصر وألغت السيادة العثمانية وعزلت الخديوى عباس ونفت بعض الذين كانوا مقربين إليه ومنهم أحمد شوقي .

ومن الوارد تماما أن يكون تعلق شوقى بالخديوى عباس بسبب موقفه من سلطة الاحتلال أحد دوافع نظم هذه القصيدة التى علق بها د. محمد حسين هيكى بقوله " رواية من الروايات الخالدة لتأريخ مصر منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد على ، وقف فيها الشاعر وقفة مصرى صادق العاطفة ، تفيض عليه ربة الشعر تأريخ بلاده منذ عرفها التاريخ أى منذ عرف الناس شيئا اسمه التاريخ " ⁽⁴³⁾ مما يوحي بأن هذه القصيدة كانت بمقياس عصرها - فعل مقاومة أو " حيلة أدبية " وذلك لأن الشاعر " كان يسقط أشياء كثيرة على قصائده ، ولقد كانت هذه الأشياء - وهى الخلاص من الأجانب والمطالبة بالعدل من الحكام - لا يمكن تسريبها للقراء إلا من خلال التاريخ لحوادث وشخصيات " ⁽⁴⁴⁾ ولعل هذه السمة تعد أبرز خصائص البنية الملحمية فى هذه القصيدة ، من خلال استنفارها العام للشعور الوطنى المقاوم لسلطة العدو الخارجى ؛ فهى آلية تستدعى ما كانت تقوم به القبائل " حين تتحرك " للحرب

والمنازلة] وهى [تحتفظ بدقة نسيجها القرابى ⁽⁴⁵⁾

تبدو البنية الزمنية - إذن - بنية دائرية " حيث تبدأ بـ " الحاضر " وتعود إليه؛ وما بين البداية والعودة تسير البنية الزمنية بصورة " خطية " تعاقبية، ولا شك أن هذه البنية الزمنية تتوازى مع البنية الذهنية للعقل " الإحيائى " التى ترى فى " الماضى مرتكز " الانطلاق " أو أساس " النهضة "، ولا ترى فى " الحاضر " إلا صورة من " الماضى " أو هكذا ينبغي أن يكون.

أما البيئة المكانية فقد توزعت ما بين " الحركة " و " السكون " حيث تبدأ القصيدة بتصوير " البحر " بوصفه مكانا " متحركا " يتوازى مع حركة " الزمن " وقدرته على الهيمنة، فهو الذى يحتوى " الفلك " بمن فيها من " بشر " كأنه " الكون " الذى يحاصر الإنسان فلا يستطيع منه فككا .

ضرب البحر ذو العباب حواشيها سماء قد أكبرتها السماء
لقد أصبح البحر شبيها بالأرض وأصبحت أمواجه مناظرة للسماء،
ولم يكن من قبيل المصادفة تشبيه القدماء للناقة بـ " سيفنة الصحراء " فى دلالة واضحة على مشابهة البحر للصحراء برمالها واتساعها؛ ومن هذا المنظور يصبح شرك الأرض شبيها بشباك البحر فى إحاطتهما بالإنسان

ورأى المارقون من شرك الأرض شباكا تمدها الدماء

وهو معنى يذكر بيت أبى العلاء :

وهل يابق الإنسان من ملك ربه ويخرج من أرض له وسما
" إن الإنسان محكوم عليه بالحياة " كما كان يقول صلاح عبد
الصبور - وما دام الأمر كذلك " فأين يستطيع أن يهرب . هبه استبدل
بلدا ببلد أسرع مما يستبدل حذاء بحذاء كما قال " بربحت " فهل
يستطيع أن يستبدل بالكون كونا غيره " (46)

ويستمر الشاعر فى تصوير هذه الأمواج الضخمة التى تشبه الجبال
وجبالا موائجا فى جبال تتدجى كأنها الظلما

حيث يعكس هذا البيت تداخلا واضحا بين البنية المكانية (الجبال/
الأمواج) والبنية الزمنية (الدجى من حيث ارتباطه بالليل) وما بين
" الثبات " (الجبال) والحركة (موائج) التى تتوازى مع حركية الفعل
المضارع (تتدجى) ؛ لكننا - من زاوية أخرى - يمكن أن نرى الجبال
متحركة حقيقة لا مجازا إذا ما افترضنا تناص هذه الصورة أو استهدائها
بقوله تعالى : (وترى الجبال تحسبها جامدة وهى تمر مر السحاب) وهكذا
تصبح حركة " الفلك " بين هذه الجبال المائجة والعباب الذى يعلوها
كأنه سماء أشبه بحرب حقيقية :

ودويا كما تأهبت الخيل وهاجت حماتها إلهيحاء

تبلغ الحركة - هنا - أقصاها فتصبح دويا وهيجا، من جانب وتأهبا
وهياجا من جانب آخر، مما يؤكد - مرة أخرى - ملحمة البناء؛ وكان
الإنسان - ذلك البطل التراجيدي - محكوم عليه بمصارعة قدره
الكوني الذى لا فرار منه. وتتبادل البيداء والبحر صفاتهما، فإذا كانت
الأمواج قد أشبهت الجبال فيما مضى، فإن البيداء تموج بالهضاب فى
تمازج واضح مع البحر ؛

لجنة عند لجنة عند أخرى كهضاب ماجات بها البيداء
ووسط هذا كله تظهر السفن وتختفى كأنها أشباح فيما يشبه "
جدلية الخفاء والتجلى" بتعبيرات كمال أبو ديب "

وسفين طورا تلوح وحينما يتولى أشباحهن الخفاء

ولن نبالغ إذا قلنا إن تتابع حالتى التجلى والخفاء - هنا - موازية
لحركة التاريخ المصرى ما بين ظهوره وخفائه، أو صعوده وهبوطه كما
يعبر البيت التالى بصورة أكثر مباشرة ؛

نازلات فى سيرها صاعدات كالهوادر يهزهن الحداء
ولا يجد الشاعر ملجأ - وسط هذه الرحلة (رحلة الحياة) المحفوفة
بالمخاطر - سوى الله، وهو فى هذا يفترق عن أصحاب الملاحم
والتراجيديات إلى وانانية فى صراعهم مع ما تقدره الآلهة عليهم ؛

رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت بالمضيق فضاء

فاجعل البحر عصمة وابعث الرحمة	فيها الرياح والأنسواز
أنت أنس لنا إذا بعد الأنس	وأنت الحياة والإحياء
يتولى البحار مهما أد لهمت	منك في كل جانب للألاء
وإذا ما علت فذاك قيام	وإذا ما رغبت فذاك دعاء
فإذا راعها جلالك خرت	هيبة، فهي والبساط سواء
والعريض الطويل منها كتاب	لك فيه تحية وثناء

لقد كثر الحديث عن "إسلاميات" شوقي المتمثلة في مدائحه النبوية الشهيرة، لكن أحدا - فيما أعلم - لم يلتفت بالقدر الكافي إلى أمثال الأبيات السابقة والتي أراها أكثر تمثيلا لرؤيته الدينية؛ وأول ما نلاحظه على هذه الأبيات انتقالها - على عكس سابقاتها - إلى الأسلوب الإنشائي (النداء والدعاء) في "رب إن شئت..." و "فاجعل البحر... وابعث الرحمة" والتناظر بالتضاد بين "الفضاء مضيق" و "المضيق فضاء" وبين "أنت أنس" و "بعد الأنس" وبين "علت" و خرت هيبة " والتماثل الصرفي بين "علت" و "رغبت" والعريض " و "الطويل" بما يوحي بانفراج الأزمة وتحول الأشياء إلى نقائضها؛ المضيق إلى فضاء وهياج البحر إلى العصمة والوحشة إلى الأنس والظلام إلى الضياء، ولنا أن نتساءل إليست هذه هي رسالة الأديان كلها إذا ما فهمها الإنسان فهمها الصحيح؛ أن تخرج بالإنسان من الظلام إلى النور ومن الضيق إلى الحرية والتحقق الإنساني و من الوحشة إلى الشعور العميق بمعنى الحياة.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى الحديث عن العصر الفرعوني ويمكن أن نتوقف عند بعض أبياتها الدالة حين يقول :

قل لبان بنى فشاد فغالى^{٤٦} لم يجر مصر فى الزمان بقاء
ليس فى الممكنات أن تنقل الأجيال شما وأن تنال السماء
أجفل الجن عن عزائم فرعون ودانت لبأسها الأناء

إن أول صفة تميز بها الشخصية الملحمية هي تجاوزها للمقدرات البشرية الاعتيادية وإتيانها بالأفعال الخارقة ، وهذا ما نلاحظه فى الأبيات السابقة، فإذا ما تعاملنا مع مصر بوصفها " شخصية اعتبارية " طبقا للمصطلحات السردية - سنجد بنيانها وما أقامته من آثار خالدة يتجاوز حدود الطاقة البشرية على مدار الزمان، ولا شك أن وظيفة التنكير فى " بان " و " بناء " توحى بالشمولية و العموم، وإذا ما اعتبرنا البيت الأول تقريراً، وهو نمط بنائى تمتاز به الكتابة " الإحيائية " عموماً وشوقى على وجه الخصوص، حيث تعتمد هذه الكتابة على تقديم حقيقة تقريرية ثم تقدم الدليل عليها من خلال التصوير البيانى بأنماطه المختلفة (التشبيه / الاستعارة / الكناية) سواء كان ذلك بفرض التحسين أو التقبيح⁽⁴⁷⁾ ثم ينتقل البيت الثالث على التخصيص، إلى " فرعون " الذى تراجع الجن خائفاً أمام عزائمه و خضع الزمن لبأسها، واستدعاء الجن فى هذا السياق بذكرنا بنى الله " سليمان " الذى سخرت له الجن أتته بالمعجزات، مما يوحى بانطواء البيت على ما يمكن

ان نسميه "التناصر" بالسلب، فإذا كانت معجزات سيدنا "سليمان
" راجعة إلى الجن التي سخرها الله له، فإن معجزات فرعون تعود إلى
قدرته الذاتية التي وهبها الله له، والتي غلبت الكون كله :

تشفق الشمس والكواكب منها و الجديدان و البلى و الفناء
لكن الشاعر لا يتشغل بهذا بقدرانشغاله بتأمل حكمة التاريخ
واستخلاص العبرة، و الحكمة المركزية التي تبنى عليها القصيدة كلها
تتمثل في قوله :

هكذا الدهر حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان بقاء

ورغم تداول هذه الحكمة و بداهة إدراكها فإنها تنطوى على أهمية
لافتة؛ خاصة إذا ما وضعناها في سياق الفترة التي كتبت فيها القصيدة،
والتي كانت مصر فيها " فريسة " الاستعمار، وكان الشاعر يقول ، إذا
كان فرعون الذي غلبت قوته الكون قد انقلبت به الحال؛ فمن بدائه
الأمور أن ينقلب الحال - أيضا - بهذه الإمبراطورية التي لا تغيب عنها
الشمس و التي تمثل قوة الاحتلال.

لكن الفرق يظل واضحا بين " فرعون " الذي حاربه الدهر و غلبته
الليالي بدهائها وبين " الهكسوس " و " الفرس " و " الإنجليز " الذين
يمثلون وجوه " الغازي " في مراحل مصر المتعاقبة. فيصبح الكلام عن
حرب الدهر ودهاء الليالي نوعا من التعزية للنفس ولهذا الفرعون الذي

لم تتعد جيوشه حدود بلاده ،

ليت شعري والدهر حرب بنيه وأياديه عندهم أفياء
ما الذى داخل الليالى منا فى صباها والليالى دهاء
فعلا الدهر فوق علىاء فرعون وهمت بملكه الارزاء

إن فلسفة " القوة " تعد ملمحا رئيسيا فى رؤية شوقى للحياة؛ فالدنيا
— عنده — لا تؤخذ إلا غلابا، كما يقول فى بيته الشهير، ولا يعلو الحق
إلا بالسيف الذى يحميه حين يقول مادحا؛

بسيفك يعلوا الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب
لكن هذه الشجاعة تتحول إلى بطش وتجبىر وغلظة مالم تزنها الرأفة
والسخاء ؛

إن الشجاعة فى الرجال غلاظة مالم تزنها رأفة وسخاء
والحرب من شرف الشعوب فإن بغوا فالمجد مما يسدعون براء
والحرب يبعثها القوى تجيرا وينوء تحت بلائها الضعفاء

فإذا ما عدنا إلى أبيات القصيدة موضوع التحليل لا حظنا أن الدهر
هو الذى " علا فوق علىاء فرعون " وليس الهكسوس أو الفرس لأن
هؤلاء ليسوا — فى نهاية الأمر — سوى أدوات هذا الدهر وبعض بلائه
وأرزائه وتتشابه حالة مصر أيام الهكسوس وحالتها أيام الإنجليز ؛

ففریق ممتعون بمصر وفریق فی أرضهم غرباء

وتصبح مخاطبة الهكسوس على سبيل المجاز مخاطبة للانجليز على
سبيل الحقيقية :

إن ملكت النفوس فابغ رضاها فلها ثورة وفيها مضاء
يسكن الوحش للوثوث من الأسر فكيف الخلائق العقلاء؟

وربما لا حظنا شيوع الأساليب الإنشائية التي تشعل الشعور (ما الذي
داخل البياني منا...) أو تخاطب العقل (فكيف الخلائق العقلاء)
وتوظيف الحكمة (إن ملكت النفوس فابغ رضاها) وهي كلها جماليات
بنية القصيدة الملحمية.

ثم تنطف القصيدة انعطافة كبيرة تؤذن بانفراج "الأزمة"، فهذا الدهر
الذي "علا فوق علىاء فرعون" يصبح عوناً له وحليفاً وينقلب على أعدائه،
يحسب الظالمون أن سيسودون وأن لن يؤيد الضعفاء
والليالي جوائر مثلما جاروا والدهر مثلهم أهواء
ويصبح هذا إيذاًنا بقدوم "المخلص" (رمسيس) قاهر الهكسوس
فيما يشبه ميلاد البطل الملحمي الذي تتشوف الجموع لميلاده بعد صبر
طويل، وبعد أن :

لبثت مصر في الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواء

عند لحظة " الذروة " هذه تنفرج " الأزمة " ويتوب الدهر عن أرزائه
ويأتى بالبطل " الملحمى "

وأتى الدهر تائباً بعظيم	من عظيم آباءه عظماء
من كرمسيس فى الملوك حديثاً	ولرمسيس الملوك فداء ؟
بايعته القلوب فى صلب سיתי	يوم أن شاقها إليه الرجاء
واستعد العباد للمولد الأكبر	وازينت له الفبراء
جل سيزوستريس عهداً وجلت	فى صباه الآيات والآلاء
فسمعنا عن الصبى الذى يعفو	وطبع الصبا الغشوم الإباء
ويرى الناس والملوك سواء	وهل الناس والملوك سواء ؟
وأرانا التاريخ فرعون يمشي	لم يحل دون بشره كبرياء
يولد السيد المتوج غضا	طهرته فى مهدها النعماء
لم يغيره يوم ميلاده بؤس	ولا ناله وليدا شقاء

لقد كان من المهم إثبات هذه الآيات كلها لا ستنباط صفات هذا
البطل المخلص، فقد ركز الشاعر على مجموعة من الصفات أهمها :
نبل الأصل؛ لا يشبهه ملك حديثاً أو قديماً؛ محبوب من شعبه، تزينت
الأرض كلها لمولده، عصره عصر آيات مشهودة، حلیم رغم صباه،
عادل " يرى الناس " والملوك سواء "، متواضع " لم يحل دون بشره
كبرياء "، منعم طاهر النفس.

إن الصورة التى يقدمها شوقي لهذا الملك - دون غرابة - صورة

ملك "شعبي"؛ لا يتعالى على الرعية بل يرى نفسه واحدا منهم، رغم سلالته الملكية، ولا شك أن هذه الصفات هي ما كان يفتش عنها شوقي دائما في كل "خليفة" أو "ملك" أو زعيم "أو عظيم" يمدحه، أو على الأقل كان يرجوها في "مليكه المفدى"

وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه المعادلة الصعبة التي يرجوها شوقي؛ فلا بد أن نقدر قناعته وأن نضعها في سياقها التاريخي دون أن يمنع ذلك من وصف هذه الرؤية بـ المثالية "ف" الملك / الفرعون "عنده مطلق النقاء جامع لصفات الخير ليس لنبل ذاته فحسب - بل - وهذا هو الأهم عند شوقي - لنبل أصله وسلالته الملكية، وإذا ما أتاه فساد" وتولى طباعه الخيلاء "فإن ذلك راجع - فقط - إلى هؤلاء المملقين الذين يحطون به؛ بينما يظل هو - في سريره - نقيا مبرا الساحة!!

فإذا ما الملقون تولته تولي طباعه الخيلاء
وسرى في قواده زحرف القول يراه مستعذبا وهوداء
فإذا أبيض الهديل غراب وإذا أبلج الصباح مساء
جل رمسيس فطرة وتعالى شيمة أن يقوده السفهاء
بانتها عصر "رمسيس" ومجده وانتصاراته نصبح أمام دورة هبوط
أخرى مع مجئ "قمبيز" ملك الفرس الذي غزا مصر وهزم ملكها
أبسماتيك الثالث وأثار شعور المصريين بانتهاكه حرمة دينهم؛ ويأتي
خلاص المصريين من الفرس على يد الإسكندر الأكبر الذي حارب
الفرس وانتصر عليهم وفي سنة 332 اتجه إلى مصر فاستسلم له وإليها

الفارسي: ويعزى إليه نشر الحضارة الإغريقية في الشرق. ويتوقف شوقي
أمام بنائه لمدينة الإسكندرية بوصفها بلدا للعلم والحضارة:

شاد إسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء
بلدا يرحل الأنعام إليه ويحج الطلاب والحكماء
عاش عمرا في البحر ثغرا معالي والمنار الذي به الاهتداء

إن الإسكندر - من خلال هذا التصوير - يبدو كما لو كان ملكا
مصريا، أو صورة " فرعون " جديد، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال
مقارنة صورة " الإسكندر " بصورة " رمسيس " التي توقنا عندها
سابقا، من حيث جمعها بين قوة " الملك " و " العلم "، فقد قام ملك
رمسيس على القوة العسكرية:

وجيوش ينهض بالأرض ملكا ولواء من تحته الأحياء

كما يقوم على قوه " القانون " و " الحكمة " و " العلم " و " الأدب "؛
وجود أساس والقول فيه ما يقول القضاة والحكماء.
وبناء إلى بناء يود الخلد لئال صمره والبقاء
وعلمو تحيى البلاد وبننا هور فخر البلاد والشعراء

وهي صورة لا تختلف عن الملك الذي أسسه الإسكندر والذي كان

يحج الطلاب والحكماء " إليه " ، كما كان :

يبعث الضوء للبلاد فتسري في ثناء الفهوم والفهماء

هذا الملك الذي آل إلى " بطلميوس " أحد كبار قواد الإسكندر ،
والذي حكمت أسرته " البطالسة " مصر 323 - 30 ق م ، وقد جاهد
في إضعاف الإمبراطورية المقدونية ليستقل بمصر ، واتخذ لقب ملك
سنة 305 ق م ، وفتح أبواب مصر للأجانب . وعنى بجعل الإسكندرية
عاصمة للحضارة الإغريقية ، فدعا إليها كثيرا من الشعراء والفلاسفة
والفنانين الإغريق . وأنشأ جامعة الإسكندرية ومكتبتها ⁽⁴⁸⁾ وتقدمه
القصيدة على هذه الصورة :

والجوارى في البحر يظهرن عز الملك والبحر صولة وثناء
والرعايا في نعمة ، ولبطلى موسى في الأرض دولة علىاء

ولهذا كان من الطبيعي أن يتحسر شوقي على هذه " الدولة العلىاء "
لكن الغريب أن يرى في " كيلوباترة " سببا في سقوطها

فقضى الله ان تضع هذا الملك انثى عليها الوفاء
تخذتها روما إلى الشر تمهيدا وتمهيدته بأنثى بلاء
فتناهى الفساد في هذه الأرض وجاز الأبالس الإغواء

وما أظنه أن شوقي كان واقعا فى هذه الفترة تحت تأثير الكتابات الغربية حول " كيلوباترة " وهو ما عدل عنه - فيما بعد - حين كتب مسرحيته الشهيرة عنها والتي رد فيها هذه الدعاوى الكاذبة حول خلاعتها وغدرها والحقيقة ان " كيلوباترة " تكاد تمثل بصورة نموذجية نمط " البطل " الملحمى التراجيدى فى طموحها وحربها ونهايتها الدرامية لولا تأثير شوقي بصورتها غير الحقيقية إلى درجة أن يقول :

قتلت نفسها وظننت فداء صغرت نفسها وقل الفداء

وبهزيمة " كيلوباترة " انتحارها تدخل مصر مرحلة انحدارها تحت الحكم الرومانى ، ثم يعود الشاعر - من خلال تقنية الاسترجاع - إلى استدعاء أسطورة إيزيس وأوزيريس " ويجعل من ذلك تمهيدا لعقيدة التوحيد التى أتت بها الكتب السماوية :

رب هذى عقولنا فى صباها نالها الخوف واستباها الرجاء
فحشقتناك قبل أن تأتى الرسل وقامت بحبك الأعضاء
ووصلنا السرى فلولا ظلام الجهل لم يخطنا إليك اهتداء
واتخذنا الأسماء شتى فلما جاء موسى انتهت لك الأسماء

فشوقي يرى أن أسماء الآلهة الكثيرة التى عبدها المصريون لا تشير إلى معبود سوى الله ، لأن العقول كانت - فى ذلك الوقت - " فى صباها

" ولما يزل " ظلام الجهل منتشرا، وهى رؤية تتفق مع ما جاء فى قوله تعالى عن عرب الجزيرة " ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض ليقولن الله " وأن عبادتهم للأصنام لم تكن سوى " زلفى " الى الله سبحانه وتعالى؛ ويزيد شوقى هذه الحقيقة وضوحا فى قوله :

رب شقت العباد أزمان لا كتب	بها يهتدى ولا أنبياء
ذهبوا فى الهوى مذاهب شتى	جمعتها الحقيقة الزهراء
فإذا لقبوا قويا لها	فله بالقوى إليك انتهاء

وإذا آثروا جميلا بتنزيه	فإن الجمال منك حياء
وإذا أنشأوا التماثيل غرا	فإليك الرموز والإيماء
وإذا قدروا الكواكب أربابا	فمنك السنن ومنك السناء
وإذا ألخوا النبات فمن آثار	نعمائك حسنة والنماء
وإذا يمموا الجبال سجودا	فالمراد الجلالة الشماء

ومن المهم تأمل بنية الأسلوب فى هذه الأبيات، فهى تبدأ بأسلوب النداء الإنشائي (رب) الذى يوحى بالضراعة والخضوع، كما ينطوى البيت الثانى على نوع من التقابل بين " مذاهب الهوى العديدة " فى مقابل "، " الحقيقة الزهراء "، أو " التعدد " فى مقابل " التوحيد "، أو نسبة المعرفة الإنسانية " فى مقابل " الحقيقة الإلهية المطلقة "، مع

ملاحظة أن هذا التقابل لا يوحى بالمخالفة أو التضاد بل يوحى بالتدرج و تطور المعرفة الإنسانية في كدحها للوصول إلى وحدانية الله سبحانه وتعالى؛ فهل يمكن أن نعد ذلك شكلاً أولياً من "نظرية التصوف" التي رأت آيات الله في كل شئ : القوة، الجمال، الرمز، النور، الخير..... هذه الرؤية التي استشعرها : النفري "و" ابن عربي "و" جلال الدين الرومي "كما استشعرها - حديثاً - جبران خليل جبران "حين يقول : "إذا أردتم أن تعرفوا الله فلا تشغلوا أنفسكم بحل الألغاز، بل انظروا فيما حولكم تروه يداعب أطفالكم وانظروا إلى الفضاء تبصروه يسير بين السحاب ويبسط ذراعيه مع البرق وينزل فوق المطر، سترونه يبتسم في الزهر، يصعد ويلوح بيديه في الشجر"^{١٧١}

فإذا ما عدنا إلى الأبيات السابقة سنجد الشاعر يتبع في الأبيات

(3 - 7) نمطاً نحويًا ثابتاً يتمثل في أسلوب الشرط والذي تتكون أجزاؤه من (أداة الشرط "إذا" فعل ماض ضمير بارز متصل "واو" الجماعة / فاعل مفعول به جواب شرط مقترن بالفاء "جملة اسمية") باستثناء البيت الأخير "وإذا يعبد الملوك....." الذي جاء فعله مضارعاً مبنياً للمجهول و استتبعه نائب فاعل "الملوك"، فهل يمكن القول إن هذا النمط الأسلوبى الثابت يوحى بتشابه أنماط التفكير الإنسانى فى هذه المرحلة التاريخية رغم تعدد الوجوه والأشكال؟ أعتقد ذلك وهو ما يفسر لنا تشابه الأساطير من مجتمع إلى آخر أو من حضارة إلى أخرى.

وبعد هذه الرحلة الطويلة بين أشكال التفكير الإنساني يخلص شوقي إلى الحقيقة المطلقة التي تمثل اليقين الأخير حين يتوجه إلى الله بقوله :
لعلاك المذكرات عبيد خضع والمؤنثات إماء

ومن المهم تأمل بنية : الالتفات " التي تمثل آلية التراوح الدائم ما بين أسلوب الغيبة (ذهبوا / لقبوا / أثروا / أنشأوا /) وأسلوب المخاطبة (رب / إلى ك / منك / نعماك / تحبو / لعلاك) ؛ وكأننا أمام تمثيل أسلوبى لغياب " الحقيقة " و " حضورها .

ويمزج الشاعر بين الطابع الملحمى والأسطورى فى تصويره لشخصيته " إيزيس " وهى أشهر معبودات المصريين القدماء ويفهم من تقاليدهم أنها عندهم رمز للقمر وأن أوزيريس رمز للشمس ، عبدها الإغريق فى الإسكندرية و عبدها الرومان ونقلوا عبادتها إلى أوروبا؛ ورغم أنها رمز للقمر فقد جمع شوقي فى صفاتها بين الخصوبة والنور :

سجدت مصر فى الزمان لإيزيس	الندى من لها اليد البهى ضاء
إن تل البر فالبلاد تضار	أوتل البحر فالرياح رخاء
أوتل النفس هى كل عضو	أوتل الأفق هى فيه ذكاء

ويغلب على البيتين الأخيرين ما يسمى بالاستقصاء المعنوى أو الاستغراق الشعري ، وهو تتبع معنى محدد وتوضيح مستوياته وأبعاده

المختلفة، والمعنى العميق فى البيتين هو ما تحدّثه إيزيس من " تغيير " إيجابى سواء بالخصوبة أو الضياء أو الرحمة، فيتتبع الشاعر هذا المعنى عند حلولها فى البر والبحر والنفيس والأفق؛ يتوازى هذا الاستقصاء المعنوى مع تماثل البنية الأسلوبية التى تتكون من : أداة الشرط (إن) وفعل الشرط (تل) والمفعول به (البر) والجملة الاسمية المقترنة بالفاء " جواب الشطر " (فالبلاذ نضار) ثم يستبدل بأداة الشرط حرف العطف " أو " فى الأشطر الثلاثة الباقية.

ويتخذ شوقي من الحديث عن " عقائد " مصر الفرعونية تمهيدا للحديث عن الأنبياء، موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام؛ ويحكى فى إيجاز قصة موسى مع فرعون مصر "

ظن فرعون أن موسى له واف	وعند الكرام يرجى الوفاء
ثم يكن فى حسابه يوم ربي	أن سيأتى ضد الجزاء الجزاء
فرأى الله أن يعق ولله	تضى لا يغيّره الأنبياء
مصر موسى عند انتماء وموسى	مصر إن كان نسبة وانتماء

ونلاحظ على مدار القصيدة أن الشاعر يقوم بتقنيات الإيجاز والحذف على مستوى البنية الزمنية ويصمّت على المعروف تاريخيا لأن هدفه - فى النهاية - هو رسم التحولات الكبرى فى التاريخ المصري، ولهذا

فإنه يقدم قصة موسى فيما لا يتجاوز احد عشر بيتا وقصة عيسى فى ثلاثة عشر بيتا، مع حرصه دائما على ابراز الروح المصرية، فإذا كان قد اكد انتماء موسى إلى مصر، نراه مع عيسى عليه السلام يرصد تحول حكماء " طيبة " إلى المسيحية والهيكل المقدس إلى دير :

دخلوا ثيبة فأحسن لقيا هم رجال بثرية حكماء
فهموا السرحين ذاقوا وسهل أن ينال الحقائق الفهماء
فإذا الهيكل المقدس دير وإذا الدير رونق وبهاء
وإذا ثيبة لعيسى، ومنفى س ونى ل الثراء والبطحاء

إن تكرار لفظة ما داخل البنية الشعرية لا يكون مجانيا أو لمجرد إقامة الوزن، فشوقى - بلا جدال - قادر على الإتيان بغيرها إذا كان الهدف إقامة الوزن، وأرى ان تكرار لفظة " ثيبة " أو طيبة يوحى بدلالاتها المحورية فقد كانت زهرة عواصم الدنيا حتى دهم الأشوريون مصر فى القرن السابع الميلاد فخربوها ونهبوا كنوزها كما تقوم الأبيات السابقة على تقنية التتابع السريع للأحداث : دخول أتباع عيسى إلى طيبة؛ حسن استقبال حكماء طيبة لهم؛ تحول حكماء طيبة إلى المسيحية، تحول هياكل الحكماء إلى كنائس. ويوحى حرف العطف : الفاء " و " إذا " الفجائية دورهما فى الإيحاء بسرعة تتابع هذه الأحداث؛ ولأن الأبيات تقوم على رصد مجموعة من الحقائق التى لا خلاف عليها فقد استتبع ذلك الاعتماد على الأسلوب الخبرى الذى يهemin على الأبيات كلها

كما تقوم الأبيات على التدرج فى تعديد الأماكن التى انتشرت فيها
المسيحية فهى تبدأ بـ طيبة " على يد مرقس " أحد أتباع عيسى عليه
السلام، ثم " منفيس " ثم مصر كلها ولا يتخلى شوقى عن استراتيجيته
فى توظيف الحكمة أو ما يشبهها من أقوال تقوم على استخلاص المعنى
العام لما سبق تقديمه بصورة تفصيلية؛ دون أن يمنع ذلك امكانية قلب هذا
التراتب، حيث يبدأ بـ " المعنى " العام ثم يقوم باثباته وتفصيله طبقا
لآلية التحسين أو التقبيح0 فبعد هذا التفصيل التاريخى الموجز يقوم بما
يشبه " تبئير " المعنى أو ايجازه فى أدنى الحدود اللغوية الممكنة كما
يبدو فى قوله :

إنما لأرض والفضاء لربي	وملوك الحقيقة الأنبيا
لهم الحب خالصا من رعايا	هم وكل الهوى لهم والولاء
إنما ينكر الديانات قوم	هو بما ينكرونه أشقياء

وقد اعتمد هذا الإيجاز على توظيف أسلوب القصر " إنما
الأرض..... " والجمع (الانبياء / الرعايا / الديانات / أشقياء /
ملوك) والميل إلى التعميم " الأرض / الفضاء / الحقيقة..... "
يمهد شوقى لظهور الدعوة الإسلامية بالحديث عما شاع فى
الإمبراطورية الرومانية من ظلم وانحرافات عقائدية، ويشبه الدول
بالإنسان فى أطوار حياته المختلفة، وهو فى ذلك متأثر بنظرية ابن
خلدون الاجتماعية :

هرمت دولة القياصر والدولات كالناس داؤهن الغناء
ليس تغنى عنها البلاد ولا مال الأقاليم إن أتاها النداء

إن مقياس قوة الدول ليس باتساع رقعة مستعمراتها أو ما تجلبه من
أموال بل بالقيم التي تحكم سياستها ومدى اعتصاماها بالعدل والتوحيد؛
أظلم الشرق بعد قيصر والغرب وعم البرية الإدجاء
فالورى فى ضلاله متماد يفتك الجهل فيه والجهلاء
عرف الله ضلة، فهو، شخص أو شهاب أو صخرة صماء
وتولى على النفوس هوى الأوثان حتى انتهت له الأهواء

تعرض الأبيات لصور انحراف العقيدة مرة أخرى، وتسيطر على
الأبيات تيمة "الظلام" أو ما يقع فى دائرتها الدلالية من قبيل : أظلم،
الإدجاء، الضلال، الجهل، ضلة، الأهواء - كما تسيطر على الأبيات
صيغة الفعل الماضى : أظلم، عم، عرف، تولى؛ انتهت؛ التى تدل على
اكتمال الحدث وبولغه ذروة الضلال.

ومن الواضح ان القصيدة تعرض لتأريخ مصر على المستوى السياسى
والمستوى الدينى؛ وانها تتبع فى المستوى الأول ثنائية "الهزيمة والنصر
" للإيحاء بالانتقال من مرحلة إلى أخرى؛ وتتبع فى المستوى الثانى
ثنائية "الضلال والهداية" وهى آلية متكررة على مدار القصيدة؛ تمثل

ما يمكن أن نسميه بالحدث الوظيفي الذي يمهّد للانتقال من حالة إلى أخرى

يبدأ شوقي عند حديثه عن ظهور الدعوة الإسلامية بتوضيح فلسفة "الجهاد" في الإسلام؛ فبعد تصويره لسيطرة هوى الأوثان على النفوس يقول :

فرأى الله أن تظهر بالسيف وأن تغسل الخطايا الدماء
وكذلك النفوس وهى مراض بعض أعضائها لبعض فداء
ثم يعاد الله العبيد ولكن شقيت بالغبابة الأضياء
وإذا جلت الذنوب وهالت فمن العدل أن يهول الجزاء

وكما ذكرنا في مواضع سابقة فإن الشاعر يبدأ بتقرير حقيقة محددة وهى أن الجهاد لإعلاء كلمة الله أمر إلهي، ويبدو أن شوقي يضع نصب عينيه ما قاله بعض المستشرقين عن دعوى انتشار الإسلام بالسيف، ولذلك فهو لا يكتفى بتقرير الحقيقة المشار إليها بل يقدم التدليل العقلي عليها والذي يلمحّه الإنسان في واقع حياته حيث يفتدى الجسد المريض ببعض أعضائه، وليس في ذلك معاداة من الله لعباده، لأن عدو الإنسان الأول هو انحراف طبيعته و الغباء الذي يصرفه عن الحق إلى الباطل ويكون ذلك كله سببا في شقائه؛ كما أنه من العدل الذي تستوى فيه الأمور أن يهول الجزاء مع هول الذنوب التي يرتكبها الإنسان.

تم تشرع القصيدة بعد ذلك فى تصوير البعثة المحمدية :

أشرق النور فى العوالم لما	بشرتها بأحمد الأنبياء
باليتم الأمى والبشر الموحى	إليه العلوم والأسماء
قوة الله ان تولت ضعيفا	تعبت فى مراسه الأقوياء
أشرف المرسلين، آيته النطق	مبيناً، وقومه الفصحاء
لم يفه بالنوابغ الغر حتى	سبق الخلق نحوه البلغاء
وأنته العقول منقادة اللب	ولبى الأعوان والنصرءاء

هاهى تيمة "النور" التى يحرص الشاعر عليها تعود مرة أخرى مع الحديث عن أشرف المرسلين، وهى تيمة مرتبطة بالهداية والحق والوحى الإلهي .
ثم تؤكد الأبيات مجموعة من صفات الرسول الكريم كاليتيم والأمية والقوة والفصاحة ورجاحة العقل . ونلاحظ أن الشاعر يتوقف عند صفتين على وجه التحديد هما اليتيم والأمية لينفى أن تكون الأولى سببا فى ضعفه وذلك لأن قوة الله قد تولته، وينفى أن تكون الثانية سببا فى عدم المعرفة، فهو بشر توحى إليه "العلوم والأسماء" ثم يأتى الحديث عن فاتح مصر عمرو بن العاص :

من كعمرو البلاد والضاد مما	شاد فيها والملة الغراء ؟
شاد للمسلمين ركنا جساما	ضافى الظل دابه الإيواء
طالما قامت الخلافة فيه	فاطمأنت وقامت الخلفاء

وكعادة شوقي تراه ينسب " عمرو " إلى " مصر " كما فعل مع الشخصيات السابقة، ويعدد ما قدمه لمصر من نشر الدين واللغة العربية وتكوين دولة قوية ظلت حصنا للمسلمين منذ الفتح الإسلامي . ثم ينتقل للحديث عن آل أيوب ويتوقف عند بطولة صلاح الدين وتصديه للصليبيين وانتصاره عليهم :

يعرف الدين من صلاح ويدري من هو المسجدان والإسراء
إنه حصنه الذي كان حصنا وحماه الذي به الاحتماء

ويتوقف عند صفة تجمع أبطال المسلمين وهي صفة الإباء ويرجع ذلك إلى عدم رهبتهم من الموت :

ليس للذل حيلة في نفوس يستوى الموت عندها والبقاء

ورغم ما يربط شوقي بالأتراك تراه يرفض تحكم المماليك فيهم حتى أصبح الوالى التركى كأنه " آله صماء " :

واذكر الترك إنهم لم يطاعوا فيرى الناس أحسنوا أم أساءوا
حكمت دولة الجراكس عنهم وهى فى الدهر دولة عسراء
واستبدت بالأمر منهم فباشا الترك فى مصر آله صماء

وكان ذلك تمهيدا للغزوة الفرنسية؛ التى يستعرض أحداثها فى إيجاز

حتى يصل إلى ولاية "محمد علي" ثم الخديوي "سعيد" توفيق" و
"عباس حلمي" الذي يصف علاقة الشعب به بقوله :

كيف تشقى يحب حلمي بلاد نحن أسيافها وحلمي المضاء

ويرجع ذلك إلى محاولة الخديوي عباس حلمي مقاومة الإنجليز
وتعاون بعض الوطنيين معه مثل مصطفى كامل الذي حمل هو وأعدائه
على بريطانيا وعلى معتمدها في مصر اللورد "كرومر"

بنية القصيدة القصصية

لا أشك في أن تجربة شوقي في منفاه عن وطنه كانت تجربة محورية في حياته وشعره؛ حيث ألفت بظلالها على العديد من قصائده حتى ما بدا منها بعيدا عن تجربة النفي؛ وهذا ما يمكن أن نلاحظه على قصيدة "الفتار و الدلفين" التي توظف بنية القصيدة القصصية؛ الموجزة المكثفة التي تقترب من بنية القصة القصيرة.

والقصيدة مروية على لسان الشاعر يوصفه "راويا" خارجيا على ما؛ وتقوم على تفاعل شخصيتين هما: حارس الفتار، و الدلفين بوصفه شخصية اعتبارية قام الشاعر بأنسنتها وتشخيصها؛ وعلى مكان رئيسي هو "الفتار" الذي يبدأ الشاعر بتحديد موضعه وصفاته المادية؛ وتقوم تجربة القصيدة على تصوير حالة "الاغتراب" التي يعانيها "حارس الفتار" في ابتعاده عن أهله وعن الناس جميعا، وتناقض الجزاء مع جنس العمل الذي يقوم به "الدلفين"، فهو يواسي الناس وينقذ الغرقى لكنه لا يجد منهم غير العقوق الذي يصل إلى حد القتل.

وتساعد صفات المكان على تأكيد الدلالات السابقة؛ فهو مكان "معزول" يقع على أطراف الأرض ومشارف البحر؛ ورغم ثباته على

الأرض فإنه يستشرف الأفق ويناغى الشهب دون أن يبلغها بطبيعة الحال؛ ورغم إحاطة الظلام به فإنه يبعث النور، ورغم وقوفه كالديدبان فإن ضوءه يمشى على الماء كأنه أوتى معجزة المسيح، وهكذا تتضافر في تصوير طبيعة المكان ثنائيات : " إلى ابسة / البحر "، " الأرض / السماء "، " الظلام / النور "، " الثياب / الحركة "، مما يجعله قريبا من طبيعة المعادل الموضوعى في دلالة على خصوصية الشاعر، فهو - أيضا - يقيم فوق الأرض لكنه يجوب السماء و البحار حقيقة أو خيالا، ويبعث النور في قلب الظلام، ولا يعرف الاستقرار الجسدى أو النفسى. ولنتأمل كيف يقدم شوقي هذه الصور المركبة في وصفه لـ " الفئار ":

سما يناغى الشهب	هل مسها فالتهب
كالديدبان ألزموه	فى البحار مرقبها
شيع منه مركبا	وقام يلقي مركبا

تذكرنا هذه الصورة بما قاله شوقي عن " أبى الهول " فى مراقبته لتوالى العصر والأزمان وحركة البشر على الأرض، وكان " الفئار " هو الوجه الثانى لأبى الهول، الوجه الذى يرقب حركة الناس فى " البحر " فيشيع مركبا ويلقى مركبا بينما يظل هو فى مكانه كالخارس الأمين؛ فأبو الهول يتجه ببصره أو بصيرته إلى الأرض برمالها وجبالها وناسها ويسافر عبر القرون، أما " الفئار " فإن عينيه - على سبيل التشخيص - تتجهان إلى البحر بمياهه وناسه الراحلين أو القادمين وتبدو هذه الوضعية وضعية

إلزام لا اختيار، سواء بالنسبة لأبى الهول الذى يخاطبه الشاعر متسائلا
تسافر منتقلا فى القرون فايان تلقى غبار السفر ؟
أبينك عهد وبين الجبال تزولان فى الموعد المنتظر ؟

أو بالنسبة للفنار الذى " ألزموه فى البحار مرقبا "؛ إنهما لا يملكان
مسئولية " الاختيار " وأمانته. هذه الأمانة التى عرضها الله على
السموات والأرض فأبين أن يحملنها وأشفقن منها؛ وحملها الإنسان
وهو ظالم لنفسه، جهولا بهول ما حمل.

لكن هذا الإلزام يتجاوب - بتأويل آخر - مع إلزام الشاعر نفسه أو
التزامه بأن يكون مصدر الخير والنور والحكمة والأخلاق وحارسا لها،
طبقا لرؤية شوقي لوظيفة الشعر.

وهكذا تتجاوب - ولا أقول تتطابق - وظيفة الفنار ووظيفة الشعر من
حيث التبشير وإشاعة النور والخير ،

بشربالمدار وبالأهل السمرات الغيبا
وخط بالنور على لوح الظلام ، مرحبا
كالبارق الملح لم يول الا عقبا

وتلعب الصور الاستعارية والتشبيهية دورها فى صفات " الفنار "
فهو " يبشر " و " يخط " بالنور، وهو كالسحاب لا يذهب إلا بعد أن

يترك آثار خيره / امطاره؛ ولا تغيب فائدة التشبيه التمثيلي في البيت الأخير، فليس من هم الشاعر مجرد تشبيه الفئار بالسحاب؛ بل رصد حركة العطاء الجامعة بينهما، بحيث يصبح الفئار مناظرا للسحاب، وأضواء الأول مناظرة لما يخلفه السحاب من أمطار. ولا تكتمل صورة هذا الفئار إلا بتصوير تأثيره على هؤلاء " السراة الغيب " الذين تمر عليهم الليالى لا يذوقون فيها النوم من فرحة الإياب :

يـارب نـيل لـم نـذق فـيـه الرقـاد طـربـا
بـتـنا نـراعيـه كـما يـرعى السـراة الكوكـبا
سـعـادة يـعـرفـها فـى النـاس مـن كان أبـا

لقد أصبح فعل " الترقب " - هنا - فعلا متبادلا ما بين " الفئار " و " السراة " العائدين إلى وطنهم، فيصبح " الفئار " رمزا للوطن أو علامة عليه، يدل عليه ويأخذ الكثير من صفاته المشار إليها.

إن شوقى لا يترقب " فئارا " بقدر ما يترقب " وطننا "، لأنه يعلم أن حياته بدون هذا " الوطن " ظلام ورحلة فى " التيه "؛ ويرشح التشبيه الوارد فى البيت الثانى مثل هذا التعميم، حيث لم نعد أمام رحلة عودة فى عرض البحر، بل أمام بشر ضاربين فى " التيه " سواء كان بحرا أو أرضا وفى هذه اللحظة / لحظة الذروة يقترب الفئار / الوطن إليهم ،

مشى على الماء وجاب كالمسيح العبيبا

وقام فى موضعه مستشرفا منقبا
يرمى الى الظلام طرفا حائرا مذبذبا

يأخذ " الفئار " درجة أعلى من الفاعلية، حيث يتجاوز حالة الترقب
و الانتظار التى تسيطر - أيضا - على " السراة " العائدين، إنه الآن
يحاول البحث و التنقيب، فتمتد أنواره على سطح الماء و تخترق الموج.
وينقب عن العائدين ويلقى ببصره وسط الظلام. وإذا استرخنا إلى أن
هذا " الفئار " رمز للوطن، فهل نقول إن الوطن يحتاج أيضا إلى ابنائه
ويفتش عنهم بقدر احتياجهم إليه ؟ وهل يكون وطننا بدونهم ؟ أن
هذه الحالة التى يرسمها شوقى للفئار تستهوىه - وهى إحدى إلىاته
الشعرية الأثيرة - إلى عقد عدد من التشبيهات المتتابعة، يكون فيها "
الفئار " طرفا أول (المشبه) ثم تتوالى صور المشبه به، و لتأمل كيف
يصور نظرة الفئار فى الظلام على هذا النحو :

كنمر أدار عينا فى الدجى وقسوبا
كمبصر الأعشى أصاب فى الظلام ونبا
وكالسراج فى يد الريح أضواء وخبيا
كلوحة من خاطر ما جاء حتى ذهبيا

فنحن أمام أربعة تشبيهات متتابعة، وأول ما نلاحظه على هذه
التشبيهات هو تدرجها من القوة إلى الضعف من حيث الدلالة على قوة

الإبصار؛ حيث يشبه عيني "الْفَنَار" - على سبيل المجاز يداهة - بعيني النمر؛ ثم بعيني الأعشى؛ ثم بضوء السراج الواهن المعرض للريح؛ ثم بلمحة الخاطر السريعة.

وتلعب الأفعال دورها في تأكيد هذا التدرج؛ فالنمر "يدير عينه ويقلبها" في الظلام بما يوحي بالقوة؛ لكن مبصر الأعشى "يصيب مرة وينبو" في رؤيته؛ والسراج يتوهج لحظة وينطفئ؛ ولمحة الخاطر لا تلبث حتى تذهب سريعة.

كما تتدرج أطراف المشبه به من الطبيعي (النمر) إلى الإنساني (الأعشى) إلى المادى (السراج) إلى المعنوى (لمحة الخاطر) وهو ما يوحي بالدلالة نفسها من حيث الانحدار من القوة إلى الضعف. والنتيجة المترتبة على ذلك هي غلبة الظلام واستحكام العزلة :

مجتنب العالم في عزلة مجتنب
الأشراع ضل، أو فلما يقاسى العطش

لكن هذا البيت الأخير يدفعنا إلى إعادة تأويل الأبيات التسعة الأخيرة من قوله "مشى على الماء وجاب كالمسيح العبا" لأنه يرشح احتمالاً ليس مستبعداً وهو أن المقصود هو "الدلفين" وليس "الْفَنَار" خاصة أن هذا المقطع يحمل عنوان "الْفَنَار والدلفين" دون أن نستبعد ما قلناه سابقاً وما قال به أيضاً د. أحمد الحوفي حين فسر "مشى على الماء" بأن

المراد هو أن نور الفئار امتد على سطح البحر .

يحمل المقطع الثانى من القصيدة عنوان " حارس الفئار ودلفين "
وأول ما نلاحظه هو أن حارس الفئار يعانى الغربة بعيدا عن زوجه
وابنه :

وكان حارس الفئار	رجلا مهذبا
يهوى الحياة ويحب العيش	سهلا طيبا
أتت عليه سنوات	مبعدا مفتريا
لم ير فيها زوجه	ولا ابنه المحببا

وتلفتنا هذه الأبيات إلى أمرين متناقضين يثلان أزمة هذا الرجل هما
حبه للحياة السهلة الطيبة، وابتعاده القسرى عنها سنوات التى توحى
صيغة تنكيرها بكثرتها والعجز عن تحديد ما.

ولا يجد هذا الرجل أمامه غير معاتبة القدر :

فحين عيل صبره	على القضاء عتبا
وقال : رب كم أعيش	عانيا معذبا ؟
ولا أرى أهلى ولا	أرى صحابى الغيبا
ولا أرى فوقى ولا	تحتى إلا غيبا
والناس فوق الأرض	فى ظل القصور والربا

تنتقل هذه الأبيات من صيغة الراوى العلمى الذى كان يمثل الشاعر مستخدما ضمير الغائب إلى الراوى الداخلى الذى يمثل حارس الفئار مستخدما ضمير المتكلم، وهو ما يسمى بلاغيا بـ "الالتفات" ويضعنا حارس الفئار أمام أسباب شقائه والى تتمثل فى تعبته وعذابه وابتعاده عن أهله وصحابه وعيشه فى مكان لا يفيه عن ذكرهم

بل يفجر حنينه إليهم، فهو معلق بين الأرض والسما ولا يجد حوله إلا الظلام؛ بينما يعيش غيره فى "ظل القصور و الربا" وعند هذه اللحظة يأتيه "دولفين" كأنه يقترب من غريق بائس :

وكان دولفين من الحارس ثم اقتربا

لكن شوقى يقوم بما يشبه القطع السينمائى الفجائى لبدأ المقطع الثالث والذى يحمل عنوان "دولفين" ويبدو من الأبيات الأولى أن الشاعر يقوم بعملية "استرجاع" حيث نكتشف أن هذا "الدولفين" كان على مقربة من الرجل ويستمع إلى شكواه :

أتى من الشط فذب فى الصخور وحباً
وكان قد راعى الخطيب ووعى ما خطباً

وتبدو من البيتين حركة "الدولفين" من "البحر" إلى "الشط" أنه يخرج من عالمه إلى عالم الرجل؛ إنه لا ينقذ "غرقى" البحر

فقط كما هو معروف عنه بل ينقذ - أو يحاول أن ينقذ - غرقى هموم الأرض؛ وهذه صفة أولى نستكشفها في "الدولفين" الذي يبدو بوصفه الشخصية المحورية في الحكاية كلها وليس أدل على ذلك من وجوده في عناوين المقاطع الثلاثة؛ معطوفا في الأولي ن، وبمفرده في الثالث؛ ثم انفراده بالكلام بدءا من البيت الثالث في المقطع الثالث الأخير :

فَقَالَ : يَا حَارِسَ خَلِّ فِي الصَّخُورِ وَحَبَا
مَنْ يَسْعَفُ النَّاسَ إِذَا نَسَوْدَى كُلُّ فَأْبَى ؟

إن إسعاف الناس وإنقاذهم من الهلاك هو الهدف الأسمى في الحياة الذي ينبغى ألا يأباه أحد مهما كان الجزء الذي يلقاه بعد قيامه بهذه الغاية النبيلة التي تحقق إنسانية الإنسان . إننا أمام منطق الشاعر الذي لا يرى في الحياة خيرا إذا ما تخلى الإنسان عن إنقاذه غيره، وليست حكاية الدولفين مع البشر سوى تمثيل استعارى للشاعر/ الحكيم/ المخلص الذي يفتدى الناس رغم ما يعرفه - سلفا - عن جفائهم له ومحاربتهم إياه و لتأمل هذه العلاقة :

مَا النَّاسُ إِخْوَتِي وَلَا آدَمَ كَانَ لِي أَبَا
انْظُرْ إِلَيَّ، كَيْفَ أَقْضِي لَهُمْ مَا وَجِبَا ؟
قَدْ عَشَيْتُ فِي خِدْمَتِهِمْ وَ لَا تَرَانِي تَعْبَا

إننا أمام ما يمكن أن نسميه بـ " الخطاب البرهاني " الذي يغلب الوظيفة " الإ بلاغية " للكلام على غيرها من الوظائف؛ ويعتمد في تحقيق ذلك على مجموعة الخصائص منها توظيف الأساليب الإنشائية بأنواعها المختلفة : النداء (يا حارس)، والأمر (خل، انظر)، الاستفهام (من يسعف الناس....، كيف أقضى)؛ استخدام الجمع أو ما في معناه لإفادة العموم (كل، الناس، إخوتي) استخدام الأسلوب الخبري المؤكد (قد عشت في خدمتهم.....) وهي أساليب تستحضر المخاطب وتسعى للتأثير عليه عقليا ووجدانيا؛ وتستمر القصيدة على هذا النهج :

كم من غريق قمت	عند رأسه مطبعا
وكان جسدها هامدا	حركته فاضطربا
وكنيت وطبات له	مناكبي فركبا
حتى أقسى الشط	فبشا من به ورحبا

تبدو هذه الأبيات تفصيلا لما سبق أو تدليلا عليه، فإذا كان الاسم الموصول في قوله " أقضى لهم ما وجبا " قد أوحى بالعموم، كما جاءت كلمة " خدمتهم " غامضة و عامة؛ فإن الأبيات تقدم صورة مما يقوم به " الدولفين " لبني البشر، وهي خدمات كثيرة و دائمة على نحو ما نوحى بذلك " كم " الخيرية وتنكير كلمة " غريق " وهو لا يكتفى بتحريك الجسد الهامد حتى يضطرب بالحياة بل يجعل من نفسه مركبا يقترب به من الشاطئ فيفرح ذووه المنتظرون على الشاطئ بنجاته.

ثم تكون المفاجأة حين يطارده هؤلاء المنتظرون " الدلفين " الذى أنقذ غريقهم وكان سبب فرحتهم ؛

وطاردونى، فإنقلبى خاسرا مخيبا
مائت منهم فضة ولا منحت ذهباً
وما الجزاء ؟ لا تسئل كان الجزاء عجيباً

وتبدو الغلبة لهؤلاء المطاردين من خلال صيغة الجمع (طاردونى) فى مقابل المفرد (فإنقلبى خاسرا.....)، كما يبدو الأمر حرباً من طرف واحد (المطاردين)؛ فى حين كان الطرف الثانى ينتظر جزاء عمله (فضة أو ذهباً)، مما يؤكد حس المفارقة التى تندرج تحت ما يسمى بمفارقة " الموقف " الذى يزيد الشاعر تفصيلاً بقوله :

ألقوا على شبيكا وقطعونى اربا
واتخذ الصناع من شحمى زيتاً طيباً

ومن الواضح أن الشاعر يتبع آلية " التعميم " ثم " التفصيل " وغالباً ما يكون التعميم من خلال الجملة الاسمية (وما الجزاء ؟.....) كان الجزاء عجيباً) ثم يأتى التفصيل من خلال تتابع الجمل الفعلية (ألقوا على، قطعونى، اتخذ الصناع). ومن المعروف أن الجملة الفعلية جملة " حديثة " بمعنى اشتغالها على أحداث سواء أكانت ماضية أم مضارة

مما يزيد من حيويتها و مناسبتها للتعبير عن السرد القصصى؛ وإذا كان ذلك قانونا غالبا فإنه ليس لازما على نحو ما نفهم من كلام تشيتشرين فى كتابه " الأفكار و الأسلوب " حين يقول " يخطئ خطأ كبيرا من يحصى عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصى، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال تكشف الحركات الانفجارية " (50)

ويبدو أن تشيتشرين يقع فى إطلاقية أخرى موازية لما يرفض حين يقرر أن " الأسماء لا الأفعال تكشف الحركات الانفجارية ". وغاية الأمر أن لكل بنية لغوية خصوصيتها وإذا ما بدت الكلمات - فى حال أفرادها - محايدة فإنها تكتسب إحياءاتها فى حال " نظمها " مع غيرها من الكلمات يستوى فى ذلك أن تكون أسماء أو أفعالا .

ويبدو من البيتين السابقين أن النزعة " النفعية " هى التى تسيطر على الإنسان فى رؤيته للحياة، فهو لا يتعامل مع " الدلفين " بوصفه من صديقا للإنسان فى محنته بل بوصفه موضوعا للمطاردة و الصيد فى حين تغلب على " الدلفين " نزعة العطاء لأنه يتحرك بوحى سجيته :

ولم يزل اسماعافهم لى الحياة مذهبا
ولم يزل سجيته وعملى المحبيا
إذا سمعت صرخة طرت إليها طربا

وهي طبيعة تقترب به من طبيعة الملاك المفطور على فعل الخير :
لا أجسد المسعف إلا ملكا مقربا
والمسعفون في غد يؤلفون موكبا
يقول (رضوان) لهم : هيا ادخلوها مرحبا
مذنبكم قد غفر الله له ما اذنبوا

إن الكلام في الأبيات السابقة عن " المسعف " (الإنسان وغيره) وإن
كان الإيحاء يحيل إلى الإنسان تحديدا لأنه هدف القصيدة وما الحكاية
كلها إلا لكي نصل إلى هذه الغاية النبيلة

بنية التمثيل الكنائى

من المشهور - بالنسبة للمتخصصين أو عامة القراء - أن أحمد شوقى قد كتب مجموعة من القصائد التى تتبع قالب الحكاية للأطفال على لسان الحيوان أو تدور حوله؛ وقد بلغت هذه القصائد / الحكايات أربع وخمسين قصيدة والحقيقة أن هذه القصائد لم تكن لمجرد التسلية أو حتى إسداء الموعظة والعبرة؛ أو لتحقيق أهداف تعليمية وتربوية؛ بل كانت - بالإضافة إلى ذلك كله - تسعى إلى إحداث نوع من الإسقاطات السياسية والاجتماعية؛ وهذا يعنى أن هذه " الحكايات " لم تكن مقصودة لذاتها بل بغرض معالجة القضايا الوطنية (قضية الاستعمار) ومشكلات الحكمة وبعض الأمراض الاجتماعية التى شهدها هذا العصر. و " الحكايات " بهذا المعنى تمثل ما يطلق عليه " بنية التمثيل الكنائى " والتى تعنى " بنية من الأحداث التاريخية أو الأفكار أو الأشخاص تشير على نحو متزامن إلى بنية أخرى ؛ و ينهض التمثيل الكنائى على الاستقلال الظاهرى للأشياء والأشخاص لأنه يقوم على المعادلة، على حين يقوم التشبيه على المقارنة، ويقوم كل من الرمز و الاستعارة على الاستبدال " ¹⁵¹. وسوف نتوقف - لمقاربة هذه البنية

الكنائية - أمام ثلاث قصائد مراعين تنوعها في دلالتها الإسقاطية حيث تدور الأولى حول قضية " الاستعمار " وأساليبه المخادعة في السيطرة على الشعوب بينما تدور الثانية حول غرور الحاكم ورفضه للنصيحة وتهاونه في مواجهة الأخطاء التي يراها صغيرة، أما الأخيرة فتدور حول الوزير غير الكفء وضرره على الحاكم والدولة.

تحمل القصيدة الأولى عنوان " الديك الهندي و الدجاج البلدى " ومنذ العنوان نلاحظ ذلك التمايز الذى يؤكد الشاعر بين " الذكورة " يوصفها رمزا للتسلط والهيمنة و " الأنوثة " التى تغلب على " الدجاج " : ثم بين " الدخيل " (الهندي) و الوطنى (البلدى). مما يعد تمهيدا لما سوف نشهده من صراع. تبدأ القصيدة بتصوير صفات هذا الدجاج البلدى :

بيننا ضعاف من دجاج الريف تخطر فى بيت لها ظريف

يلمس الشاعر صفتين رئيسيتين فى " الدجاج " هما : الضعف وانخفاض الوعى طبقا للرؤية التقليدية للريف فى هذه المرحلة، ويوحى البيت بالحياة الآمنة التى لا تنبئ عن أحداث مفاجئة؛ لكنه يفتح أفق الدلالة على توقع أمر ما من خلال ظرف الزمان " بينما " .

إذ جاء هندي كبير العرف فقام فى الباب قيام الضيف
ينطوى البيت على بعض السمات الأسلوبية، حيث يبدأ بـ " إذ "

الفجائية التي تدل على سرعة وقوع الحدث، والاكتفاء بالصفة "هندي" بوصفها مدخلا لتوضيح أسباب التناقض.

يقول هيا الله ذي الوجوهها ولا أراها أبدا مكروها
أتيتكم انشر فيكم فضلي يوما وأقضى بينكم بالعدل

يطرح البيتان دعاوى "الهندي" في إشاعة الخير والقضاء بالعدل،
وإنه لن يكون أكثر من ضيف لا يطمح في أكثر من الطعام والشراب ؛
وكل ما عندكم حرام على إلا الماء والطعام

وهي أقوال لا تفترق عن دعاوى "الاستعمار" في كل زمان ومكان
فهو يدعى أنه "صديق" الشعوب والساعى إلى تحريرهم وإقامة العدل
بينهم - وباستكمال أساليب هذا الخداع تفتح الدجاج الباب له ؛

فعاود الدجاج داء الطيش وفتحت للعلاج باب العش
والتعبير بـ "داء الطيش" دال على فداحة ما هم مقدمون عليه.
وبمجرد دخول "الهندي" البيت تتكشف حقيقته، ويظهر ذلك من
طبيعة الأفعال التي يقوم بها ؛

فجال فيه جولة المليك يدعوب كل فرخة وديك

وهكذا يتحول "الضيف" - أو من ادعى أنه ضيف - إلى "ملك"

يتحرك بحرية في " المكان " كما لو كان " بيته " :

وبسات تلك الليلة السعيدة ممتعا بداره الجديدة

ويتحول أصحاب البيت إلى أذلاء مهانين :

وبسات الدجاج في أمان تحلم بالذلة و الهوان

يعكس البيت سخرية مريرة حين يجمع بين هذه المشاعر : الأمان؛
الذلة؛ الهوان؛ وهي مشاعر ليس من شأنها أن تجتمع في نفس واحدة
- النفس السوية - مما يعني أن أصحاب البيت قد اشتروا أمانهم بالذلة
والهوان؛ وتزداد هذه المفارقة حين تتحول الذلة والأمان إلى حلم بوصفهما
الوسيلة الوحيدة للحصول على الأمان؛ مما ينذر بتحويل كل شيء :

حتى إذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح يقول دام منزلي المليح

يحمل البيتان السابقان أكثر من دلالة، فنحن - أولا - أمام تقابل بين
إشراق الصباح و تهلهله وأنواره وهزال أصحاب البيت الذين تحولوا إلى
" أشباح " بما يطرح ثنائية " التجدد / الزوال " أو " القوة " / الضعف
" . ثم التقابل بين هذه " الأشباح "

في هذا لها و ضعفها و استنكارها و قوة هذا " الغريب " الذي يجول

فى " البيت " و يصيح ويعلن امتلاكه له ؛ عند هذا الحد ينتبه أصحاب البيت :

فانتبهت من نومها المشؤوم مذعورة من صيحة الغشوم

إن سرعة الانتباه التى توحى بها الفاء فى بداية هذا البيت لم تحدث إلا بعد صياح " الغريب " بامتلاكه " البيت " ؛ أما قبل ذلك فقد كان غفلة طويلة أو نوما مشؤوما لا يقتصر على الليلة السابقة بل يبدأ منذ انخداع " أصحاب البيت " بوعود ذلك " الغريب " التى تراها الآن فى صورة مناقضة :

تقول ما تلك الشروط بيننا غررتنا والله غدرنا بيننا

أما رد فعل ذلك " الغريب " فهو الاستهزاء من هذا الاعتراض الذى لم يعد مجديا بعد أن تمكن من كل شئ :

فضحك الهندى حتى استلقى وقال ما هذا العمى يا حمقى ؟
متى ملكتم ألسن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب

يقال " إن الأمم لا تترجم الا ما توشك على إبداعه " بما يعنى أن أية أمة لا تستدعى شيئا من الخارج إلا إذا كانت مهياة لاستقباله ؛ فإذا ما امتدنا بهذه المقولة وانتقلنا بها إلى سياق آخر يبدو بعيدا لأمكن القول إن

الشعوب لا تستعمر إلا إذا كان لديها "قابلية الاستعمار" بتغيرات مالك بن نبي؛ وهذا ما نراه في هذه القصيدة، وقد تمثلت "قابلية الاستعمار" هذه في مجموعة من الصفات منها: الضعف و انخفاض الوعي و الغفلة و الاستسلام. وهذا. بالتحديد. ما يرمى إليه شوقي من هذه الحكاية التي لا يريد من ورائها إلا تصوير حالة مصر في هذه المرحلة.

أما القصيدة الثانية فتحمل عنوان "ملك الغربان وندور الخادم" وتدور حول غرور الحاكم واستكباره عن الاستماع إلى النصيحة وتهاونه في مواجهة الأخطاء التي تظل تتعاظم حتى يحل الدمار. وتبدأ القصيدة بتصوير هذا الحاكم أو "المليك" :

كان للغربان في العصر مليك . وله في النخلة الكبرى أريك
واختيار عالم "الغربان" لا يخلو من دلالة؛ فهو يوحى بالتشاؤم وسوء المصير، خاصة إذا ما ربطنا بين لونها وما يثيره من حزن في الوجدان المصري. ويستمر البيت الثاني في تصوير هذا "الأريك" - رمز العرش - الذي يعلو "النخلة الكبرى" :

فيه كرسى و خدر و مهود لصغار الملك أصحاب العهود
والحقيقة أن أى رمز شعري يظل يتجاوزه مستويان : المستوى الحقيقي الذى يدل عليه معناه المباشر؛ مع ضرورة وجود قرائن دالة على المستوى الأول، وقرائن أخرى تشير إلى المستوى الثاني، وإلا فقد طبيعته الرمزية.

فإذا ما توقفنا أمام كلمة " أريك " بوصفها دالا رمزيا فسوف نجد من القرائن اللغوية ما يدل على مستواها الدلالي الأول (عش الغراب أو مسكنه) وأبرز هذه القرائن تحديد موقعه في " أعلى النخلة " ولو اكتفى الشاعر بهذا لأمكن التعامل معه عند هذا المستوى، لكنه ينحرف بهذه الدلالة أو يوسع من إيحائها من خلال مجموعة من القرائن التي تشير إلى المستوى الثانى المرموز له (عرش الحاكم) من خلال إضافة الكرسي والخدر والمهود وأصحاب العهود (أبناء الحاكم الذين يخلفونه فى الحكم).

ومع البيت الثالث ننتقل إلى الشخصية الثانية؛ شخصية " ندور " الخادم والناصح الأمين :

جاءه يوما ندور الخادم وهو فى الباب الأمين الحازم
قال يافرع الملوك الصالحين أنت ما زلت تحب الناصحين
سوسة كانت على القصر تدور جازت القصر ودبت فى الجدران

و " ندور " - فى هذه الأبيات - شبيه بـ " زرقاء اليمامة " التي تحذر من الخطر قبل وقوعه، و " ندور " يعرف " مخاطبة " الملوك؛ ويدرك ما يستميلهم، فيصف " الملك " بأنه " فرع الملوك الصالحين "، وهى صفة كثيرة التردد فى شعر شوقي مما يعنى ظهور شخصية " الراوى "، وتكمن " المفارقة " فى تقديم كل هذه التمهيدات لمجرد إسداء " النصيحة "، والإشارة إلى مكن " الداء " : (سوسة كانت على القصر

تدور جازت القصر ودبت فى الجذور) إن البيت يرصد حركة الفساد وانتشاره وضربه فى عمق البناء؛ فهو أولا كان " يدور " حول " القصر "؛ ثم " دخله " و " دب " فى " الجذور " بما يعنى وجود ثلاثة انتقالات أساسية ، الدوران حول القصر / الدخول / التمكن من أصل البناء ومع ذلك فإن مواجهة هذا الفساد تظل ممكنة :

فابحث الغربان فى إهلاكها قبل أن نهلك فى أشراكها
إن " ندور " يستشرف " المستقبل " ويرى علامات " الهلاك "
القادم ويدرك أن هذه " السوسة " التى تدب فى الجذور سوف تصبح
" أشراكا " يهلك الجميع داخلها؛ إنها أشبه بـ " الفتنة " التى لا تصيب
الذين ظلموا خاصة بل تصيب الجميع ؛ الظالم و الساکت عن الظلم،
الفاقد و المتواطئ مع الفساد. لكن " السلطان " لا يدرك كل هذا :

ضحك السلطان من هذا المقال ثم أدنى خادم الخيروقال ،
أنا رب الشوكة الضافى الجناح أنا ذو المنقار غلاب الرياح
أنا لا أنظر فى هذى الأمور أنا لا أبصر تحتى ياندور

يقول " هيجل " عندما تدعى سلطة بشرية أنها " مطلقة " فإن ذلك يعنى " فسادا مطلقا "؛ وأولى علامات السلطة المطلقة أنها لا ترى إلا نفسها ولا تتأمل إلا ذاتها، لا ترى الآخرين ولا تسمعهم وإنما لا وجود لهم؛ وإذا ما تنهى على سماعها شئ - بإصرار من الآخرين - تسخر منه، لأنها واقعة فى أسر ذاتها وقوتها واكتمالها الموهوم؛ واكتفائها

بذاتها؛ لا تقول إلا "أنا" فهي صاحبة "الخطاب" ومالكة "الحقيقة"؛ ولنتأمل كيف تكرر ضمير المتكلم (أنا) أربع مرات متتابة في الأبيات السابقة، ولنتأمل الصفات التي خلعها السلطان على نفسه والتي ترد جميعها إلى القوة؛ فهو رب الشوكة، وضافى الجناح، وغلاب الرياح. كل هذا ولا ذكر للفساد، لا ذكر لتلك "السوسة" التي "تدب" في "الجدور". فهي أمور لا تستحق النظر، لا تستحق أن تنظر السلطة بجلالها وشموخها ورفعتها إلى "تحت" قدميها حيث يرعى الفساد وينتشر. وتكون النتيجة على هذه الصورة :

ثم لما كان عام بعد عام قام بين الريح والنخل خصام
وإذا النخلة أقوى جذعها فبدأ الريح سهلا قلعها
فهوت للأرض كالتل الكبير وهوى الديوان وانقض السرير

تشتمل الأبيات - طبقا لمصطلحات النقد السردى - على "ثغرة" زمنية أو قفزة في الزمن بهدف اختصاره وتسريع أحداثه، فالشاعر يقف عند ما يسمى بـ "الأحداث" الوظيفية التي تعكس تحولا في مسار الحكاية والتي يمكن تلخيصها في أربعة أحداث وظيفية أساسية :
اكتشاف الفساد؛ نصيح السلطان وتنبيهه؛ رفض النصيحة؛ النتيجة؛
التي تعكس مواجهة حقيقية بين الرياح (القوى الخارجية) و "النخلة الكبرى" (رمز المملكة) لكن ما معنى تشبيه سقوط "النخلة الكبرى" بسقوط "التل الكبير" ؟

هل يمكن القول إن شوقي يستدعى هزيمة عرابي في " التل الكبير " أمام الإنجليز ؟

أن هذا التأويل غير مستبعد خاصة إذا راعينا موقف شوقي من " عرابي " الذي يرى فيه السبب الرئيسي - وربما الوحيد، - في احتلال مصر؛ حين يقول له - على سبيل المثال .

صغار في الذهاب وفي الإياب أهذا كل شأنك يا عرابي ؟
عفا عنك الأبعاد والأداني فمن يعفو عن الوطن المصاب ؟

أو حين يصرح بمعركة التل الكبير في القصيدة التي نشرتها جريدة " اللواء " بعنوان " صوت العظام أو عرابي أمام قتلى التل الكبير " ،
عرابي كيف أوفيك الملاما جمعت على ملامتك الأناما ؟
فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها كما لهم كلاما

فإذا ماعدنا للقصيدة موضوع التحليل فسوف نلاحظ أن النخلة كانت مهياة للسقوط قبل أن تأتيها الريح، وأن الأمر كله لم يكن سوى نتيجة منتظرة يدركها الجميع؛ هذه النتيجة التي فوجئ السلطان - أخيرا - بخطبها المهول :

فدهى السلطان ذا الخطب المهول ودعا خادمه الغالى يقول :
ياندور الخير اسعف بالصياح ما ترى ما فعلت فينا الرياح ؟

قال ، يامولاي لا تسأل ندور أنا لا أنظر فى هذى الأمور

تعكس الأبيات تغير خطاب " السلطة " فهى لم تعد تلهج بذكر قوتها، وأصبحت - أخيراً - تنظر إلى الخارج، إلى هذه " الرياح " العاتية التى قوضت الملك، ولم تجد بداً من دعوة الناصح الأمين وإدناؤه بعد أن " كان بالباب "؛ وترجوه - فيما يشبه التوسل - أن يسعفها ويسعف المملكة المنهارة بالصياح ! كناية عن " العجز " . لكن بدور يستعيد - فى سخرية مريرة - ما قاله السلطان من قبل بأنه " لا ينظر فى هذى الأمور " .

لقد قضى الأمر، وليس من المنطقى أن تواجه هذه السلطة - بنفس أليتها وطبيعتها - الاستعمار الذى تسببت فيه . إن تغير طبيعة السلطة نفسها هو البداية، وليس إسعافها أو رتق ثقوبها؛ فلو كان ذلك لكناً أمام نفس الدورة وإن تغيرت الوجوه والأسماء .

فى القصيدة الثالثة " الأسد ووزير الحمار " يأتى الفساد من مستشار السوء أو الوزير غير كفء؛ فبعد موت وزير " الأسد " الذى لا يذكر شوقى عنه شيئاً؛ تأتى حيوانات الغابة إلى الأسد وتطلب منه اختيار وزير جديد، فيقع اختياره على " الحمار "؛ وبعد مرور " شهر " على هذا الاختيار، تدب الفوضى وتفقد السلطة هيبتها ومكانتها . والقصيدة تبدأ على هذه الصورة :

الليث ملك القفار وما تضم الصحارى
سعت إليه الرعايا يوما بكل انكسار
قالت : تعيش وتبقى يادامسى الأظفار
مات الوزير فمن ذا يسوس أمر الضواري
قال : الحمار وزيرى قضى بهذا اختيارى
فاستضحكت ثم قالت : ماذا رأى فى الحمار ؟
وخلضته و طارت بمضحك الأخبار

هذه هى الحركة الأولى من القصيدة والتي تمثل المقدمة لما سوف تنول
إليه الأحداث اللاحقة؛ ومن هذه الحركة الأولى نكتشف صفات " الليث
" فهو " ملك " القفار و الصحارى بما يوحى باتساع مملكته، وهو ذو
مهابة تسعى الرعية إليه فى انكسار، وهو " دامى الأظفار " بما يوحى
بغلته على أعدائه وقدرته على نيل ما يريد.

لكن العيب الذى سوف يسلبه كل هذه الصفات هو اختياره لـ " الحمار
" وزيرا له؛ و الرعية لم تنتظر نتيجة هذا الاختيار، فهى تعرف ما سوف
يسفر عنه، فمنذ وقوع الاختيار بدأت بوادر الفوضى؛ وأصبحت "
السلطة " مجالا للسخرية و الأخبار المضحكة. ويقدم شوقي صورا لهذه
السخرية وفقدان المهابة :

حتى إذا الشهر ولى كليله أو نهار
لم يشعر الليث إلا وملكه فى دمار
القرد عند اليمين والكلب عند اليسار

والقسط بين يديه يلهو بعضمة فار
فقال : من فى جدودى مثلى عديم الوقار ؟
أين اقتدارى و بطشى وهيبتى واعتبارى ؟

ويبقى السؤال : هل سبب كل هذه الفوضى هو مجرد الاختيار
الخاطئ؟

أم أن هناك سببا أعمق من هذا ؟ أعتقد أن السبب هو صفات الليث
التي تقوم على القوة و البطش و الاستبداد بالرأى. فاختياره الخاطئ
قرار فردى لم يستشر فيه أحدا، ولم تجرؤ الرعية على مناقشته تاهيك
عن الاعتراض عليه؛ وحتى سؤالها الاستنكارى " ماذا رأى فى الحمار ؟
" لم يكن موجها إلى " الأسد " بل كان دائرا بين أفرادها فحسب. إنها
مواجهة بـ " السخرية " و " مضحك الأخبار " . ألا يعكس هذا بعضا
من صفات الشعب المصرى ؟ هذا الشعب الذى يجعل من " أزماته "
مادة للنكات و السخرية. لكن القصيدة تختم الحكاية بأسلوب آخر، هو
أسلوب التحايل والتورية و " الالتفاف " على " المواجهة " المريحة ؛
فجاءه القرد سرا وقال بعد اعتذار ،
يساعالى الجاه فينا كن عالى الأنظار
رأى الرعية فيكم من رأيكم فى الحمار

فالقرد - الذى يشبه فرفور يوسف إدريس - يقول كل شىء دون أن يصرح بشىء، فهو أكثر فطنة من أن يقع تحت طائلة المساءلة أو تهمة العيب فى الذات الملكية. وإلا ما كان قردا؛ طبقا لصورته فى الموروث الشعبى؛ إنه الوحيد المهياً لأن يكون وسيطا بين الشعب و السلطان، ينقل - بطريقته - رأى الأول فى الثانى دون أن يناله أذى. وهكذا يبدأ "القرد" بتوقيير مقام "الأسد" أو التظاهر بذلك فيناديه بـ "ياعالى الجاه" لكنه يستميحه عذرا فى أن يكون "عالى الأنظار" أن ينظر فى أمر من اختاره وزيرا؛ ثم "يمرر" رأى الرعية فى "الأسد" عن طريق عقد مشابهة بين هذا الرأى ورأى الأسد فى الحمار وبهذه المشابهة "الذكية" يتحايل "القرد" على الموقف ويقول كلمته تاركا "عالى الجاه والأنظار" يتدبر أمره

الفصل الثالث

مستويات البناء الفني

قراءة تطبيقية في قصيدة (أندلسية)

مدخل تمهيدى

تعرضنا - حتى الآن - لمجموعة من القضايا النظرية؛ استوضحنا - من خلالها - مفهوم الشعر والشاعر ورؤية العالم عند أحمد شوقي معتمدين - فى ذلك كله - على النصوص الشعرية الدالة على هذه المفاهيم؛ ثم عالجنا - فى الفصل الثانى أنماط البنية الشعرية والتي كانت على درجة كبيرة من التنوع ما بين الغنائية والدرامية و الملحمية الإليجورية (بنية التمثيل الكنائى).

وأن لنا الآن أن نعالج نصا شعريا كاملا لنقارب من خلاله مستويات - أو وحدات - البناء الفنى؛ وهى مستويات لم نهملها تماما فى مقارباتنا السابقة؛ لكننا سنحاول - فى هذا الفصل - تأكيدها والتركيز عليها بهدف معرفة كيفية اشتغالها داخل البنية الكلية للنص.

ومن البدهة أن نقول إن الشعر إبداع باللغة؛ وإن هذه اللغة تتألف من أصوات مشكلة وحدات صرفية (مفردات) سواء كانت أسماء أو أفعالا أو حروفا؛ التي تدخل بدورها فى وحدات تركيبية نحوية (الجمل وأشباهها). ومن خلال هذه التركيبات تتجاوز لغة الشعر - دون أن تلغى - دلالاتها المعجمية المباشرة مستشرفة آفاقا إيحائية أكثر رحابة تميز لغة الشعر عن غيره من الأنماط الكتابية الأخرى.

والحق أن مناهج النقد الأدبي قد توزعت بين منظومتين متفارقتين: يمكن أن نطلق على المنظومة الأولى اسم المناهج "الخارجية" وهي تلك التي تتعامل مع ما يقع "خارج" "النص" سواء كان ذلك "الخارج" تاريخ الكتابة أو "ذات" الشاعر أو فكره، وعلى هذا الأساس انقسمت هذه المناهج إلى مناهج تاريخية ونفسية، وايدولوجية، أما المنظومة الثانية فتتدرج تحت مل يسمى بـ "المناهج الداخلية" التي تتعامل مع "بنية النص" وتشمل المناهج البنيوية و الأسلوبية و اللغوية.

وقد بذلت محاولات عديدة لتقريب المسافة ما بين المناهج الخارجية و الداخلية فيما يعرف بـ "علم النص" و الجهود التي بذلها باحثين في التعامل مع "مضمون" النص جماليا أو بوصفه عنصرا "داخليا" طالما تم استخلاصه من "بنية" العمل الأدبي ولم يفرض من "خارجه" وهو تقريب يفيدنا في تحديد الإجراءات المنهجية في قراءة "النص الأدبي" والشعري تحديدا.

وأول هذه الإجراءات أننا نتعامل مع "النص الشعري" بوصفه نصا يمتلك استقلالا نسبيا عن البنى التاريخية و الأيدولوجية وما يعتنقه الشاعر من معتقدات؛ وأكرر أن هذا الاستقلال استقلال نسبي فلا شك أن النص الشعري يظل في حالة من الجدل المستمر مع هذه البنى؛ لكنه يظل - أيضا - محتفظا ببنيته الجمالية الخاصة وإلا فقد كونه شعرا وأصبح شأنه شأن أى خطاب آخر يعبر عن هذه البنى أو يتناص معها.

وما يمنح الشعر هذه الخصوصية هو أنه يتعامل مع ما يسمى بتقاليد "النوع" الأدبي الذى ينتمى إليه؛ من حيث التعامل الخاص مع "اللغة" و "الخيال" وبناء "الصورة" وغير ذلك مما يميز "الشعر" بوصفه نوعا أدبيا.

إن ما سبق يستلزم - فى تصورى - أن تمر قراءة النص الشعرى بمرحلتين ، يمكن أن نطلق على الأولى مرحلة " الفهم " وعلى الثانية مرحلة " التفسير " ويتم التعامل فى المرحلة الأولى مع بنية النص الشعرى فى ذاته من حيث مستويات بنائه المختلفة : الصوتية و الصرفية و النحوية و الإيقاعية و المجازية و الدلالية ، مع مراعاة أن يتم ذلك بصورة متزامنة وذلك لأن الشاعر لا يفكر فى هذه المستويات على " انفراد " أو بصورة " متعاقبة " ؛ ومن المستقر - نقديا - أن " الشكل " الشعرى ليس " شيئا " لاحقا للمحتوى ؛ بل هما - فى حقيقة الأمر - " بنية واحدة " ؛ وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لثنائية " الشكل و المضمون " فمن البدهة أنه لا انفصال بين وحدات البنية " الشكلية " ذاتها ؛ لأننا لا نعرف " شعرية " كلمة ما أو عدم شعريتها إلا بمراعاة وضعها داخل البنية الشعرية كما كان يقول عبد القاهر الجرجاني فيما عرف بنظرية " النظم " .

لكن هذا النص مهما بالغنا فى تأكيد استقلاليته ليس " نصا " مغلقا على ذاته أو متعاليا على سياق إنتاجه أو ما يحكم رؤية الشاعر فى نظرته للحياة ، ومن هنا تأتى أهمية المرحلة الثانية - التفسير - التى تؤكد " انفتاح " النص الشعرى على ما يساوقه من أبنية تاريخية وما يشيع

من أفكار تسم عصر إنتاجه؛ وهو أمر أكثر صدقا مع الشاعر الإحيائي
الذى كان ينظر إلى نفسه - وينظر له الجميع - بوصفه قائدا من قادة
الوعى " و " التنوير " فى عصره.

والقصيدة التى اخترناها موضوعا لهذا التحليل هى قصيدة " اندلسية
" ج ١ / 147)، ومن المهم إثباتها كاملة قبل محاولة قراءتها نقديا.

نص القصيدة

يأناح الطلح أشباه عوادينا	نشجى لواديك أم ناسى لوادينا ؟
ماذا تقص علينا غير أن يدا	قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا	أخا الغريب وظلا غير نادينا
كل رمته النوى، ريش الفراق لنا	سهما، وسل عليك البين سكيننا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصنع	من الجناحين عى لا يلبينا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا	إن المصائب يجمعن المصابينا
لم تأل ماءك تحنانا ولا ظلما	ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن	وتسحب الذيل ترقاد المواسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم	فمن لروحك بالنطس المداوينا
آها لنا نازحى أيك بأندلس	وان حللنا رفيضا من رواينا
رسم وقفنا على رسم الوفاء له	نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لا تنال الأرض أدمعهم	ولا مفارقهم إلا مصلينا

لو لم يسودوا بدين فيه متبهة
لم نسر من حرم إلا إلى حرم
لما نبا الخلد ثابت عنه نسخته
نسقى ثراهم ثناء كلما نثرت
كادت عيون قوافينا تحركه
لكن مصر وإن أغضت على مقة
على جوانبها رقت تماثنا
ملاعب مرحت فيها مآربنا
ومطلع لسعود من أواخرنا
بنا فلم نخل من روح يراوحننا
كام موسى على اسم الله تكفلنا
ومصر كالكرم ذى الإحسان ،
ياسارى البرق يرمى عن جوانحننا
لما ترقرق فى دمع السماء دما
الليل يشهد لم تهتك دياجيه
والنجم لم يرنا إلا على قدم
كزفرة فى سماء الليل حائرة
بالله إن جبت ظلما العباب على
ترد عنك يداه كل عادية
حتى حوتك سماء النيل عالية

للناس كانت لهم أخلاقهم دينا
كالخمر من بابل سارت لدارينا
تماثل الورد خيرا ونسرينا
دموعنا نظمت منها مراثينا
وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا
عين من الخلد بالكافور تسقينا
وحول حافاتها قامت رواقينا
وأربع أنست فيها أمانينا
ومغرب لجدود من أواليينا
من بر مصر وريحان يغادينا
وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا
فاكهة لحاضرين وأكواب لبادينا
بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
هاج البكا فحضبنا الأرض باكيينا
على نيام ولم تهتف بسائليينا
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
مما نردد فيه حين يضويينا
نجائب النور محدوا بجبرينا
إنسا يعثن فسادا أو شياطينا
على الغيوث وإن كانت ميامينا

وأحرزتك شقوف اللازورد على
وحازك الريف أرجاء مؤرجة
فقف على النيل واهتف في خمائله
وأس ما بات يذوى من منازلنا
ويامعطرة الوادي سرت سحرا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها
جشمت شوك السرى حتى أتيت
فلوجزيناك بالأرواح غالية
هل من ذيولك مسكى نحمله
إلى الذين وجدنا ود غيرهم
يامن نغار عليهم من ضماثرنا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
وما غلبنا على دمع ولا جلد
وتابغى كأن الحشر آخره
نطوى دجاء بجرح من فراقكم
إذا رسا النجم لم ترقا محاجرنا
بتنا نقاسى الدواهى من كواكبه
يبدو النهار فيخفيه تجلدنا
سقىا لعهد كأكناف الربى رفة
إذ الزمان بنا غيناء زاهية

وشى الزبرجد من أهواف واديننا
ربت خمائل واهتزت بساتينا
وانزل كما نزل الطل الرياحينا
بالحادثات ويضوى من مغالينا
فطاب كل طروح من مرامينا
قميص يوسف لم نحسب مغالينا
لنا بالورد كتبنا وبالريا عناويننا
عن طيب مسراك لم تنهض جوازيننا
غرائب الشوق وشيا من أمانينا
دنيا وودهم الصافى هو الديننا
ومن نصون هواهم فى تناجيننا
فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا
حتى ألتنا نواكم من صياصينا
تميتنا فيه ذكراكم وتحيينا
يكاد فى غلس الأسحار يطويننا
حتى يزول ولم تهدأ تراقينا
حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا
للشامتين ويأسوه تأسينا
أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
تurf أوقاتنا فيها ريا حيننا

الوصل صافية، والعيش ناغية
والشمس تختال في العقيان تحسبها
والنيل يقبل كالدنيا إذا احتضلت
والسعد لودام والتعمى لواطردت
ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً
أعداه من يمه التابوت وارتسمت
له مبالغ ما في الخلق من كرم
لم يجر للدهر إعداء ولا عرس
ولا حوى السعد أطفى في أعنته
نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا
ولا يحول لنا صبيغ ولا خلق
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
ألم تؤله على حافاته ورأت
إن غازلت شاطئيه في الضحى
وبات كل مجاج الواد من شجر
وهذه الأرض من سهل ومن جبل
ولم يضع حجراً بان على حجر
كان أهرام مصر حائط نهضت
إيوانه الضخم من على مقاصره
كانها ورمالا حولها التطمتمت
والسعد حاشية، والدهر ماشينا
بلقيس ترقل في وشى اليمانيينا
لو كان فيها وفاء للمصافينا
والسيل لوعف والمقدار لودينا
ماء لمنا به الأكسير أو طينا
على جوانبه الأنوار من سينا
عهد الكرام وميثاق الوفيينا
إلا بأيامنا أوفى ليالينا
مناجيداً ولا أرخى مياديننا
ولم يهن بيد التشتيت غاليينا
إذا تلون كالحريراء شانيينا
في ملكها الضخم عرشاً مثل واديينا
عليه أبناءها الغر الميامينا
لبست خمائل السندس الموشية الغينا
لوافظ القر بالخيطان ترمينا
قبل القياصر دناها فراعينا
في الأرض إلا على آثار بانيينا
به يد الدهر لا بنيان فإنيينا
يفنى الملوك ولا يبقى الأوايينا
سفينة غرقت إلا أساطينا

كانها تحت لألاء الضحى ذهباً	كنوز فرعون غطين الموازين
أرض الأبوة والميلاد، طيبها	مر الصبا فى ذيول من تصابين
كانت محجلة، فيها مواقفنا	غرا سلسلة المجرى قوافينا
فاب من كرة الأيام لاعبنا	وثاب من سنة الأحلام لاهينا
ولم تدع لليالى صافيا، فدعت	بان نقص فقال الدهر : آمينا
لو استطعنا لخصنا الجوصاعة	والبر نار وغى والبحر غسلينا
سعيها إلى مصر نقضى حق ذاكرن	افيه إذا نسى الوافى وباكينا
كنز بحلولان عند الله نطلبه	خير الودائع من خير المؤدينا
لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا	لم ياته الشوق إلا من نواحينا
إذا حملنا لمصر أوله شجنا	لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

قراءة النص

يمكن تقسيم القصيدة - مبدئيا - إلى مجموعة من الدوائر الدلالية التى تتفاوت فى عدد أبياتها طبقا لتفاوت حضورها شعوريا على مستوى التجربة الشعرية بصورة عامة.

لكن هذا التقسيم الممكن لا يلغى ما بين هذه الدوائر الدلالية من تشابهات عديدة على أكثر من مستوى مما يمنح القصيدة درجة عالية من التماسك والتجانس المعنوى، ويجعل الانتقال من دائرة إلى أخرى انتقالا طبيعيا على عكس ما أشيع عن القصيدة الإحيائية - عموما - من

تفكك وتباين بين أغراضها؛ وهو قول يصدق - حقيقة - على بعض القصائد عند شوقي وغيره؛ لكن هذه القصيدة - وهذا ما نجده في قصائد أخرى كثيرة - تخلص من هذا التفكك المعنوي والموضوعي.

وربما رجع ذلك إلى طبيعة التجربة الشعرية ذاتها بحضورها "الضاغط" على وجدان الشاعر، الأمر الذي يحول دون استرساله - كعادته أحيانا - في الحديث عن أغراض أخرى؛ وأعني بها تجربة "غربته" في الأندلس وحنينه لوطنه.

وآلية انتقال القصيدة من الحديث عن "الأندلس" إلى الحديث عن "مصر" تصنع - حقا - ما نسميه بالدوائر الدلالية لكنها لا تصنع تناقضا أو تباينا؛ فنحن - في النهاية - أمام حالة واحدة من الحنين لما في "الأندلس" وما في "مصر" وأمام حالة ممضة من الشعور بالفقد والابتعاد عنهما؛ مكانيا وحضاريا.

وبهذا الفهم يمكن تخطيط هذه الدوائر على هذه الصورة :

- الدائرة الأولى : وتشمل الأبيات (1-9) وتدور حول غربة الشاعر وألمه في بعده عن الوطن .

- الدائرة الثانية : وتشمل الأبيات (10-17) وتدور حول استحضر ما في "الأندلس" والتحسر على ضياعه .

- الدائرة الثالثة : وتشمل الأبيات (18-42) وتدور حول مصر وأفضالها وطبيعتها وذكريات الشاعر فيها .

- الدائرة الرابعة : وتشمل الأبيات (43 - 50) وفيها يتغزل الشاعر بأحبته ويتحسر على فراقهم ويحن إليهم .

- الدائرة الخامسة : وتشمل الأبيات (51 - 79) وفيها يعود الشاعر للحديث عن مصر وطبيعتها ونيلها وماضيها العريق .

- الدائرة السادسة : وتشمل الأبيات (80 - 82) وفيها يتذكر الشاعر أمه ويحن إليها .

ومن المعروف ان هذه الدوائر ليست سوى تخطيط عام وليس لها أهمية في ذاتها ولا تكشف عن إبداعية القصيدة؛ فهي موضوعات شعرية متداولة قديما و حديثا؛ وإبداعية هذه القصيدة - أو غيرها - تتمثل في خصوصية الرؤية الشعرية التي يقدمها الشاعر داخل هذه الموضوعات العامة المتداولة .

تلعب ثنائية " الحضور والغياب " دورها في تفعيل شعرية هذه القصيدة ودراميتها؛ وهي ثنائية جامعة تشمل البنية الزمانية والمكانية؛ فنجد - على مستوى الزمن - ثنائية " الماضي والحاضر "؛ كما نجد - على مستوى المكان - ثنائية " مكان الإقامة " و " المكان الغائب "؛ وبين هذه الثنائيات تتوزع تجربة القصيدة، وتنشط ذات الشاعر ما بين غربة مكانية وزمانية وحنين لاعج إلى ما ينافقهما، أو ما بين الرغبة والعجز؛ الحنين والفقد؛ الإقامة الجبرية الاضطرارية والرغبة في الرحيل / العودة للوطن .

وقد اتخذ الشاعر العربي من الحمامة / الورقاء / الطائر رمزا للحزن
وفراق الوطن أو مرآة تنعكس عليها ذات الشاعر؛ على نحو ما نجد في
قول أبي فراس :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة	أيا جارتا لو تعلمين بحالي
أيا جارتا لم ينصف الدهر بيننا	تعالى أقاسمك الهموم تعالي
تعالى ترى روحا لدى ضعيفة	تردد في جسم يعذب بالي
أضحك مأسور وتبكي طليقة	ويسكت محزون ويندب سالي
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلّة	ولكن دمعى في الحوادث غالي

وفي أحيان أخرى يجعل الشاعر منها صورة متناقضة لما يعتمل في
ذاته، كما نجد - مثلا - في قول أبي العلاء المعري راثيا أباه عبد الله بن
سليمان :

سأبكي إذا غنى ابن ورقاء بهجة وإن كان ما يعنيه ضد الذي أعنى

وفي نماذج أخرى يختلط الحزن والغناء على الشاعر فلا يعرف إن كان
صوت الطائر بكاء أم غناء وذلك في قول المعري :

أبكت تلکم الحمامة أم غنّت على فرع غصبها المياد

هذه هي الصورة الغالبة لهذا الرمز الشعري المتكرر في القصيدة

العربية، وإن كان الأمر يحتاج إلى دراسة موسعة لتتبع تنويعاته المتعددة؛ لكننا من خلال هذه النظرة العامة السريعة نستطيع أن نستوضح خصوصية شوقي في توظيف هذا الرمز الموروث؛ فهو يوحد ما بينه وبين " نائح الطلح " حتى كأنه بضعة منفصلة منه؛ فهو لم ينكر عليه نواحه ولم يتعجب من بكائه رغم أنه " طليق " و " خال " من الهموم كما فعل أبو فراس، ولم يجعل من غنائه " بهجة " ولم يختلط عليه بكاؤه وغنائه كما فعل المعري؛ بل جعل عواديهما واحدة، وهمومهما مشتركة.

ويبقى السؤال : لماذا كان هذا التوحد التام بينهما ؟ إن دالة " الطلح " يمكن أن تفسر لنا جانبا من جوانب هذا التوحد؛ فالطلح اسم واد بظاهر إشبيلية كان ابن عباد شديد الولع به؛ مما يعنى دلالة على الحضارة الأندلسية وإتتماءه لها؛ ولهذا فإن العوادي المشتركة التى تجمع بين الشاعر والطائر هى - فى جانب منها - ضياع هذه الحضارة؛ تماما كما تعنى - بالنسبة لكل منهما - الابتعاد عن الوطن سواء كان مصر بالنسبة للشاعر أو " الطلح " الذى هو علامة على الأندلس بالنسبة لهذا الطائر؛ وعليه فإن السؤال الوارد فى الشطر الثانى يعنى التسوية؛ فوادي الشاعر " مصر " لا يفترق عن وادي الطائر " الأندلس "؛ وليس ثمة فرق بين أن يحزن الشاعر على هذا الوادي أو ذاك.

ويحتوى البيت الأول على أسلوبين إنشائيين (النداء / الاستفهام) يعبران عن حالة التحسر والألم التى تسيطر على الشاعر، كما يغلب

عليه حروف المد فى " يا نائح / أشباه / عوادينا / واديك / وادينا " وهى حروف تناظر - صوتيا - امتداد حالة الحزن وعدم انقطاعها؛ كما يبدو التقابل واضحا بين الجمع فى " أشباه عوادينا " وهو ما يمثل الطرف الأول فى الصراع، والمفرد فى " نائح الطلح / الشاعر " وهو ما يمثل الطرف الثانى فى الصراع.

وتعد الجملة الفعلية الأكثر محورية فى هذا البيت كما يبدو من الجملتين المتناظرتين " نشجى لواديك "، " نأسى لوادينا " واسم الفاعل الذى يؤدى معنى الفعل فى " نائح الطلح "؛ مما يدل على حركية البنية اللغوية التى تناظر حركة المشاعر وتتابعها وحدثها.

ومع البيت الثانى يتحول الخطاب إلى خطاب تأويلى لما رصده البيت الأول من شجون مشتركة أو " عواد " واحدة؛ فها نحن نراها - تفصيلا - مع البيت الثانى فى صورة حسية باللغة القسوة أشبه بالتمثيل الحركى لدالة " العوادى "؛ فاليد التى قصت جناح هذا الطائر هى نفسها التى جالت فى " حواشى " الشاعر؛ إنها " اليد " المعتدية التى أزال ملك " الأندلس " (قدما) واحتلت " مصر " وأبعدت الشاعر عنها (حديثا). لا فرق فى حقيقتها وإن تبدلت الأسماء والأزمان والأماكن.

ولنا أن نلاحظ الجناس الواضح بين " تقص " و " قصت " بتقاربهما الصوتى والذى يمكن أن يوحى بفعل التأويل - إلى التقارب الدلالي؛ فالفعل الأول يروى قصة الإبعاد والنفى والاحتلال؛ وهى نفس الدلالة - تقريبا - التى يعبر عنها الفعل الثانى بصورة أكثر عنفا ومباشرة.

ويعتمد الفعلان (تقص / قصت) على تضعيف الصاد وهو من أصوات الصفيير التي تتميز بأن مجراها " يضيق جدا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفييرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفيير غيرها من الأصوات " ⁽⁵²⁾ وهي صفات تساعد على تأكيد دلالة العنف والقسوة، كما يوحي المد في الفعل " جالت " بطول مدة الحدث وما يترتب عليه من طول معاناة الشاعر.

وتكمن المفارقة في استخدام كلمة " يد " متعددة الدلالة؛ فقد تكون بمعنى الفضل حين نقول - مثلا - " له على يد بيضاء "؛ وقد تكون دالة على البطش والنقمة أو أداة لهما؛ وهو المعنى الذي ينتخبه الشاعر في هذا البيت لكنه يظل مستدعيا للمعنى الأول مما يؤكد حسن المفارقة المشار إليها.

ومع البيت الثالث نستشعر التدرج في " الفعل "؛ فإذا كان الفعلان " قصت " و " جالت " يتجهان إلى تدمير فاعلية الذات وقدراتها؛ فإن البين ينفي هذه " الذات " ويرمى بها بعيدا عن وطنها، ومجازية البيت قائمة على " التشخيص " (البين / إنسان طاغ قاهر لا قدرة للذات على مواجهتها) في مقابل الصورة التشخيصية للطائر في مناجاته " أبا الغريب " وهو ما نجده في البيت الأول والثاني في " يانائح الطلح " و " ماذا تقص علينا "، وهكذا أصبح أمام ثنائية ضدية بين " البين " (طارد الذات ونافيها عن وطنها) و " الطائر " (ملاذ الذات ومواسيها ورفيقها في الحزن والاغتراب)؛ ف " كل غريب للغريب نسيب " كما

كان يقول امرؤ القيس؛ ولا شك أن " التشخيص " أنسب الوسائل البلاغية في التعبير عن هذه الحالة سواء كانت حالة النفور بين الشاعر والبين أو حالة التجاذب والاتحاد بين الشاعر و الطائر؛ وذلك لأن التشخيص - كما يقول د. مصطفى ناصف - " صفة تتسرب في كيانتنا عميقة موهلة لأسباب قد يكون من بينها الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة " كما يوظف الشاعر خاصية التنكير في " أيك " و " ظل " والتعريف في " سامرنا " و " نادينا " للتعبير عن توزع مشاعره ما بين النفور والتعلق، ما بين تجاهل أماكن " المنفى " وعدم الاعتراف بها أو الركون إليها من ناحية والتعلق بسامر وناديه (وطنه) من ناحية ثانية؛ وهو ما يمكن أن نلاحظه - أيضا - على توظيف بنية الجملة الخيرية " رمى بنا البين..... " بدلالاتها على اللجوء النفسى المناقض لحالة الاغتراب.

ومع البيت الرابع يتحول الشاعر والطائر إلى هدف لسهام الفراق وسكينه مما يوحى بتحول الصراع إلى حرب معلنة، وبناء الفعل للمجهول في " ريش " و " سل " يوحى بمجهولية طرف الصراع الأول المعتدى والذي يعد الفراق مجرد علامة عليه أو نتيجة لمساعيه.

ويقع الشاعر فريسة بين شوق يدعو وعجز عن تلبية؛ وافتراق الجنس بين الشاعر والطائر لا يمنع اجتماعهما في الهموم؛ فإذا كان هناك مقابلة بين " فرقنا " و " يجمعن " على المستوى اللفظي فإن هناك تشابها في حقيقة ما يجمعهما من هموم؛ إن هذا الطائر - كالشاعر تماما -

لا ينسى وطنه بل هو دائم الحنين والتذكر له والظماً إلى مائه ولهذا فهو يتحرك بطيئاً من غصن إلى غصن باحثاً عن يواسيه؛ لكن ما يطلبه بعيد فآلم الجسم أطباؤه كثيرون أما ألم الروح فلا شفاء له إلا بإزالة أسبابه من اغتراب ووحدة.

ويبدو لي أن الصفات التي يخلعها الشاعر على هذا الطائر ليست سوى صفاته هو، وبهذا يغدو هذا الطائر بمثابة "المعادل الموضوعي" للشاعر؛ على اعتبار أن "الوسيلة الوحيدة (أولنقل الأساسية) للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد "معادل موضوعي" ... أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية - التي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسية - تحقق الوجدان المطلوب إثارتة" ⁽⁵⁴⁾ ولذلك فإن قول الشاعر - مثلاً - "أساة جسمك شتى حين تطلبهم....." إنما هو خطاب موجه لذاته أكثر من توجيهه لهذا الطائر.

ومن البيت العاشر يبدأ الحديث عن "الأندلس" (الفردوس الضائع) كما ارتبط بوجدان العرب و المسلمين جميعاً؛ إن الشاعر يتناسى - أو يحاول جاهداً يتناسى - اسمها المعاصر مستعيداً اسمها القديم، فيتوحد بها معتبراً روابيها التي يراها أمام عينيه "روابينا" نحن العرب والمسلمين، وهي وإن تحولت إلى رسوم وأطلال فقد ظل الشاعر - وظللنا معه - على عهد الوفاء لها، ويتلاعب شوقي كعاداته - بالجناس التام بين "رسم" بمعنى الطلل و "رسم" بمعنى النظام أو السنن، والمقابلة بين

"نجيش بالدمع" و "الإجلال يثنينا"؛ لكن دواعى الدمع تتكاثر حين يتذكر هؤلاء الفتية (فاتحى الأندلس) الذين لا تسيل دموعهم الا تقربا إلى الله؛ والذين كانت أخلاقهم دينا يهدى الناس إلى الحق؛ وجعلت من مدن الأندلس أشبه بالحرم المبارك؛ ولا ينبو خلد إلا جاء بديله كما يتمثل الخيرى والنسرين (نوعان من الزهر)؛ هذ الدواعى تستلزم نشر الدموع التى تشبه الثناء على هذا الثرى الضائع؛ كما تستلزم نظم المراثى التى كادت تحرك الثرى وتوقظ الملوك الغابرين.

لكن مصر على النقيض من ذلك، فإذا كانت الأندلس ملكا ذاهبا فإن مصر ملك حاضر، وهكذا يبدأ الحديث عن مصر وذكرىات الشاعر فيها من البيت الثامن عشر؛ فمصر "عين من الخلد" تروى الشاعر كما تروى أبناءها المخلصين جميعا وإن كانت تخفى - مكرهة - محبتها لهم؛ وكأنى بشوقى يلمح - بهذا القول - إلى الاحتلال وتعاون القصر معه فى هذه المرحلة، لكن شوقى يتجاوز ذلك سريعا ليتذكر طفولته وصباه على جوانبها وحافاتها وملاعبها وأربعها التى تحققت فيها أهدافه وأمانيه؛ ولا عجب فقد كانت مصر مطلع السعد ومغرب الحظوظ؛ وحتى عندما فارقها الشاعر منفيا فقد ظل روحها وريحانها يشمله كأنها - أى مصر - أم موسى حين ألقت نبي الله فى اليم خوفا عليه من الهلاك فى ضرب من التشبيه التمثيلى المعبر عن هذه الحالة متعددة الأطراف حيث يعقد الشاعر المشابهة على هذا النحو التالى :

- مصر تنفى أبناءها مضطرة خوفا عليهم من الهلاك داخلها

- أم موسى تلقى نبي الله فى اليم مضطرة خوفا عليه من الهلاك .

وبهذا المعنى يبرىئ شوقى مصر - مصر الحقيقة التى عرفها بعد النفى من تهمة إبعاده عن وطنه الذى لا ينقطع كرمه وإحسانه .

وبعد رحلة التذكر هذه يعود الشاعر إلى واقعه الاليم فى منفاه البعيد فيخاطب " سارى البرق " - كما خاطب نائح الطلح سابقا - ويتجاوبان بالبكاء وتملأ الدموع الأرض والسماء ، لقد أصبح الحزن كونيا ؛ ولم يعد فى مقدور الشاعر النوم أو النسيان ؛ بل يظل - ليله - قائما يتذكر وطنه كأنه يتعبد فى هواه ؛ حتى يتحول إلى زفرة حائرة حين يضمه الليل ؛ ولا يجد وسيلة إلا مناشدة " البرق " أن يلم بمصر ويقف على نيلها ويواسى ماذبل من منازل وما تهدم من مغان

وفى حركة مقابلة يستقبل الشاعر نسيم مصر العاطر - أو هكذا يتخيل - هذا النسيم الذى رد البصر إلى الشاعر كما رد قميص يوسف النظر إلى أبيه ؛ وهو فى رحلته تحمل الصعاب حتى أتى الشاعر الذى لا يستطيع أن يجازيه بالأرواح غالية ، ويتمنى الشاعر عودة هذا النسيم - مرة أخرى - محملا بالشوق إلى أهله الذين ظل ودهم عقيدة ثانية لا تتبدل بينما ود الآخرين شبيهه بالدنيا فى تبدلها وتقلبها .

وهكذا تسلمنا القصيدة فيما يشبه الأمواج المتتابعة إلى الحديث عن الأهل - الأحبة بدءا من البيت الثالث والأربعين فيصف جزعه من الفراق وطول ليله الذى لا ينتهى كأن آخره يوم القيامة كما لو كان ليل النابغة

الذبياني مسببا له جرحا لا يندمل ويسيل دموعا لا تجف؛ لكن الشاعر يتجلد - نهارا - أمام الشامتين ويتصبر في احتمال الألم.

ثم يعود الشاعر - مرة أخرى - إلى ذكرياته في مصر، فيصف طبيعتها ونيلها وأمجادها القديمة؛ حيث يبدو عهده فيها نصرا لنا كأعطاف الصبا ويبدو الزمان مثل شجرة مورقة، وقد وظف الشاعر الإيقاع توظيفا لافتا في البيت الثالث والخمسين الذي يقوم على التوازن أو ما يسمى بـ "حسن التقسيم" بين جمل اسمية متتابعة لا تتجاوز المبتدأ والخبر والتي تشترك أخبارها - باستثناء الخبر الأخير - في القافية :

"الوصل صافية" / "والعيش ناغية" / "والسعد حاشية" /
والدهر ما شينا "فهو أشبه بالإيقاع اللاهث الذي يجهد الشاعر من خلاله في استعادته ألوان ذكرياته ومشاهده المتعددة؛ ثم ينخفض الإيقاع - في البيت التالي ويتسم بالبطء من خلال حروف المد في "نحتال / العقيان / تحسبها / بلقيس" بما يوحي بطول تأمل هذا المشهد الطبيعي والاستغراق فيه، وكان الشاعر يحاول تثبيتته أمام عينيه.

وفي البيت الخامس والخمسين يتدفق الإيقاع كتدفق مياه النيل. لكن الشاعر يحترز في تصوير هذا التدفق فيربطه بتدفق الدنيا المتحولة والمتقلبة والتي لا تستقر على حال، مثلها مثل السعد الذي لا دوام له والنعمى التي لا تطرد، والسييل الذي لا يعف دائما، والمقدار الذي إن لان حيناً فهو لا يلين في أحيان كثيرة.

لكن هذا الاحتراز - من جانب آخر - يؤكد تدفق النيل لأنه يتسبب تدفقه بكل هذه العناصر في حال تمامها ودوامها.

ثم يخلع عليه مجموعة من الصفات المتأزرة فهو واهب الحياة وهو طاهر ومبارك منذ ألقى فيه تابوت موسى عليه السلام وجاءته الأنوار من سينا بأماكنها الدينية المشهورة وقد بلغ غاية الكرم في عطائه الذي لا ينقطع.

ثم ينتقل الشاعر من الحديث عن النيل إلى الحديث عن المصريين فيصفهم بالقوة والفروسية؛ لكنه يتوقف عند صفة يكاد يستمدّها من تجربة الغربة التي يعاني منها حيث يشبه المصريين باليواقيت التي كلما خاضت النار زاد نقاؤها في صورة تشبيهية يمكن تخطيطها على هذا النحو :

- اليواقيت كلما خاضت النار زاد نقاؤها واتضح جوهرها
- المصريون كلما خاضوا تجربة قاسية كالغربة زاد انتماؤهم وظهر معدنهم الأصيل.

واختيار اليواقيت - تحديداً - يوحى بصلابة المصريين وقدرتهم على مواجهة الصعاب . فالمشبه به (اليواقيت) يتميز عن غيره من المعادن الكريمة بالصلابة الشديدة.

وتلعب ثنائية " الثبات و التلون " دورها في الإيحاء بإحدى صفات المصريين وهي الثبات على المبدأ أو الانتماء في مقابل الشائئين من

أعدائهم وكارهيههم الذين يتلونون كالحرباء.

ثم يتوقف الشاعر ليتأمل " شمس " مصر التي لم تشرق على ملك أضخم من ملك مصر، والتي ألهاها المصريون فكانت سببا لازدهار واديهم.

وينسب شوقي ازدهار الحضارات كلها إلى الحضارة المصرية وينسب معجزة الأهرام إلى الدهر لأنه من الصعب تصديق أنها " بنيان فإينا " لكن هذا المجد الذي استرسل الشاعر في وصفه لم يدم، ويصبح الدهر الذي رآه الشاعر بانيا للأهرام هو نفسه الطرف المعادي، ولعل ذلك يذكرنا بما قلناه سابقا عن مفهوم شوقي للزمن.

ثم يتمنى الشاعر لو استطاع خوض صواعق الجو ونار البر ومياه البحر شديدة الحرارة حتى يصل إلى مصر، ويلتقى بـ " كنز حلوان " (أمه) التي هي صورة من أمه الكبرى " مصر " .

القصيدة - كما هو واضح - معارضة لنونية ابن زيدون الشهيرة التي تبدأ بقوله :

أضحى التناثي بديلا عن تدانينا وناب عن طيب ثقيانا تجافينا

لكن قصيدة شوقي كانت أشبه بالقراءة الجديدة للنص القديم، فهذا النص القديم لم يكن سوى حافظ لشوقي على صياغة معان جديدة وتجربة أكثر شمولية وعموما من تجربة ابن زيدون الخاصة؛ وهو ما يمكن قوله

على معارضات شوقي عموماً حيث "إن المعارضة عند شوقي لم تقم على النسخ ولا السلب ولا المسخ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة، وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بالقراءة الجديدة للموضوع المشترك أو المتقارب... وليس في هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضبط لحدها الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض المواد الصالحة لبناء مقاطع الكلام" (55) وهذا يعني أن معارضات شوقي تقف على النقيض من مفهوم "النسخ" بمعنييه :

معنى المحاكاة التامة ومعنى النقص (56) محققة بذلك جدل المحافظة والتجديد، لأنها - من ناحية - تشير بوضوح إلى أصلها المعارض (بفتح الراء) وتستدعيه من خلال البحر العروضي والقافية، ومن ناحية أخرى تقدم تجربتها الخاصة ومعانيها المحدثه.

والحقيقة أن هذا الجدل بين المحافظة والتجديد يمكن تبينه بجلاء في بناء الصورة الشعرية في هذه القصيدة؛ فمن المعروف أن الشعر الإيحائي - عموماً - يقوم على مبدأ المحاكاة الخارجية وكلما تقاربت أطراف الصورة الشعرية زاد ذلك من مصداقيتها على مستوى التشابه الشكلي الظاهري وإن أوقعها ذلك - في بعض الأحيان - في تناقض داخلي بين ماثيره أطراف الصورة من إحياءات وجدانية ولعل أشهر الصور التي تحقق هذا التشابه الشكلي رغم ما يثيره من إحياءات وجدانية متناقضة تشبيه حمرة الورد بالدماء؛ وفي بعض الأحيان يحرص شوقي على

تحديد الملامح الخارجية حرصا بالغا مبتعدا بذلك عن التجربة الكلية للقصيدة؛ على نحو ما يمكن أن نلاحظه - مع د. كمال أبو ديب - في وصف أحمد شوقي لمجلس السباع في مدى نة الحمراء، في سينيته الشهيرة التي يعارض فيها قصيدة البحترى؛ فهذه القصيدة تدور - أيضا - حول تجربة غربته في الأندلس أو "أسبانيا" مثل نونيته موضوع الدراسة، لكنه يبتعد عن تصوير هذه التجربة - في بعض المقاطع - ويستغرق في وصف ما يشاهده وصفا حسيا يعتمد على ما يلاحظه بعينه دون أن يرصد أثر ذلك على ذاته أو ربط ما يصفه بتجربة الغربة؛ ولتوضيح ذلك يمكن أن نتأمل أبياته في وصف مجلس السباع :

نقلوا الطرف في نضارة أس	من نقوش وفي عصارة ورس
وقباب من لازورد وتبر	كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعاني	والأفاظها بأزين لبس
مرمر هامت الأسود عليه	كللة الظفر لينات المجلس
تنثر الماء في الحياض جمانا	يتنزى على ترائب ملس

فأطراف هذه الصورة الكلية تقوم - باستثناءات قليلة - على مدركات حاسة البصر، وليس عجيبا أن يدرك شوقي هذا فيبدأ الأبيات بقوله "نقلوا الطرف" لأنه يعتمد على الصورة البصرية بأطرافها العديدة (نضارة أس، نقوش، ورس، لازورد، تبر، الربى، ظل، شمس، خطوط، لبس، مرمر، الأسود).

وقد علق د. كمال ابو ديب على هذه الأبيات بقوله إنها " لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة للنص، بل عن قوة الإنشاء التراثي و طغيانه... (حيث) ترصد في عزلة عن التجربة الأساسية وتكتسب استقلالية نووية كانت بين أبرز الخصائص المكونة للإنشاء التراثي في مراحل مختلفة من تكونه " (57).

نخلص من ذلك - إذن - إلى أن المحاكاة في القصيدة الإحيائية كانت تتجه - غالبا - إلى " الخارج "، ولهذا فقد ظلت مصادر الصورة - عند شوقي ممثلة في مصدرين رئيسيين هما : الطبيعة والتاريخ.

لكن النقلة الأساسية التي جاءت مع حركة الرومانسية بأجنحتها المختلفة فقد نقلت هذه المحاكاة إلى " الداخل " عملية بذلك الرؤية الوجدانية على الرؤية البصرية، ف " الشعر وجدان " كما كان يقول عبد الرحمن شكري :

ألا ياطائر الفردوس إن الشعر وجدان

لكن ذلك لا يمنع من تداخل نمطي المحاكاة (النمط الخارجي، والنمط الداخلي) في كل من الشعر الإحيائي والرومانسي، وشوقي تحديدا - من أكثر الشعراء الإحيائيين جمعا لهذا التداخل الفني اللافت بين نمطي المحاكاة.

وقد درجت العادة على تقسيم الصورة الشعرية - طبقا للمصطلحات

البلاغية القديمة - إلى : تشبيه ، واستعارة مكنية أو تصريحية ، وكناية ، ومجاز مرسل إلى آخر التقسيمات البلاغية المعهودة ، أو تقسيمها - طبقا لمصطلحات النقد الحديث - إلى صورة تشخيصية وتجريدية بناء على طبيعة أطراف الصورة الشعرية .

ومن الممكن - بطبيعة الحال - توظيف إحدى الطريقتين ، لكننى أرى فى ذلك تفكيكا لبنية القصيدة من خلال الاعتماد على أبيات مفردة ، والأكثر جدوى - فى تصورى - هو مقارنة هذه الأنماط المجازية جميعها - فى حال وجودها بطبيعة الحال - داخل مجموعة من الأبيات المتجانسة دلاليا والتي تشكل بنية مستقلة نسبيا يمكن الاعتماد عليها .

والاقتراح الذى أحاول تقديمه - هنا - هو الانطلاق من مبدأ " المحاكاة بوصفه مبدأ موجها للقصيدة الإحيائية - لتقسيم أنماط الصورة الشعرية ، وبهذا الاعتبار سنجد تنوعا لافتا فى بنية الصورة عند شوقي ، فهو لم يقتصر على " الخارج " (الطبيعة / التاريخ / الشخصيات) بل تجاوز ذلك إلى ما يمكن أن نسميه بـ " الصورة الذاتية " التى تقوم على " محاكاة الداخل " تصوير الحركة النفسية ، وفى هذا النمط تتباعد أطراف الصورة الشعرية ولا يغدو التشابه الظاهرى أساس بنائها .

وفى القصيدة موضوع الدراسة يمكن أن نجد هذه الأنماط المختلفة للصورة الشعرية وذلك لإيمان شوقي بفاعلية الخيال ، على نحو ما يتضح من تحديده لمفهوم الشعر بقوله إنه " فكر وأسلوب ، وخيال لعب ، وروح موهوب " ⁽⁵⁸⁾ وهو تعريف يجمع - من حيث الاهتمام - بين

أكثر من عنصر بنائي من عناصر الشعر يأتي في مقدمتها الفكر بإعتبار الشاعر الإحيائي حكيماً أو مفكراً أو هادياً وهذه العناصر تفرق بين الشعر والنثر الاعتيادي المتداول؛ وقد تميز أسلوب الإحيائيين بالجزالة والقوة والبيان إلى الدرجة التي دفعت د. أحمد هيكمل إلى تسمية هذا الاتجاه بـ "الاتجاه المحافظ البياني" في كتابه "تطور الأدب الحديث في مصر؛ وذلك لأن هذا الأسلوب البياني هو أهم ما يميز الشعر الإحيائي، ثم يأتي دور "الخيال" والاستخدام المجازي للغة، والذي يعد صفة جوهرية داخلية في طبيعة الشعر "فالاتجاهات تأتي وتذهب والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة فى القصيدة وكمقياس رئيس لمجد الشاعر"⁽⁵⁹⁾ وقد تعددت نظرة المذاهب الشعرية إلى طبيعة الخيال ما بين الصورة العقلانية عند الكلاسيكيين والذاتية المجنحة عند الرومانتيكيين والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين والتجريدية و التشخيصية عند الرمزيين "⁽⁶⁰⁾ ومن اللافت - حقاً - هو أن الصورة الشعرية - عند شوقي - تجمع بين هذه الأنماط جميعها، مع غلبة الطابع الكلاسيكى وهذا أمر طبيعى حيث إن " لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازى - فشعر الكلاسيكية الجديدة يتميز على سبيل المثال بالتشبيه والحشو بالنعوت التزيينية، والشعر الحكمي، والتوازن بين الأجزاء والطباق "⁽⁶¹⁾

وربما كان شيوع التشبيه - فى الشعر الإحيائي - مقارنة بالاستعارة

على سبيل المثال راجعا إلى سيادة الاهتمام بالرؤية البصرية في بناء الصورة الشعرية على حساب الرؤية الوجدانية وغلبة ما يسميه د. جابر عصفور بـ "المخيلة الاستحضارية" التي يغلب عليها التصوير "المرآوي" الذي يتطابق فيه - أويكاد - الأصل والصورة، وهكذا يمكن القول "إن شعر شوقي يتخذ الخيال براقا له لكن تبقى روح الحقيقة ممسكة بالعنان، ومن هنا كان التوازن والانضباط بين ما هو داخله وما هو خارجي، ولكنه توازن في صالح الخارجي، ما دام العقل، روح الحقيقة، هو الذي يمسك بالعنان وما ظلت حركة الشاعر مهما انطلقت حركة محددة [على نحو ما يظهر من قوله] :

يملى عليها عقله وجناته ما ليس ينكره هوى وجدانه⁴²

بعد هذا التمهيد النظري والذي كان ضروريا يمكننا اختيار بعض النماذج الشعرية من القصيدة موضوع الدراسة والتي يمكن توزيعها طبقا للتصنيف التالي :-

1- الصورة الذاتية (محاكاة الداخل) :

ذكرنا أن الصورة الذاتية - أو الوجدانية - هي محاكاة للداخل وانعكاس لحركة النفس وما يفتعل داخلها من مشاعر، وخلع لهذه الأحاسيس على عناصر الطبيعة وهذا ما نلمسه بوضوح في الأبيات (25 - 42) والتي يبدأها الشاعر بالأسلوب الإنشائي (النداء) "

ياسارى البرق يرمى عن جوا نحننا..... " ومن الواضح أن الأسلوب الإنشائي - خاصة النداء - يقوم على استحضار المخاطب (بفتح الطاء) ومحاولة الإثارة الوجدانية وتفعيل المشاركة بين الطرفين؛ وتقوم الصورة الشعرية فى هذا الأسلوب على ظاهرة " التشخيص " الذى بعد " ظاهرة عامة فى الأدب العاطفى فى مختلف العصور والأمم، فقد أكثر الرومانىكيون منها وكان طابعها فى أدبهم أصدق وأكثر تنوعا وأوسع مدى ولذا عد ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لإحساسهم ورقة مشاعرهم " ⁽⁶³⁾ ورغم أن هذه الظاهرة تعد إحدى خصائص القصيدة الرومانسية فإننا نجد لها كثيرة التردد فى شعر شوقي، وتفسير ذلك أن شوقى من أكثر شعراء الإحياء تأبيا على التصنيف، فبجانب قصائده التى تتصف بالمعمار الكلاسيكى من حيث اللغة والخيال والبناء الصورى نجد قصائد تتسم بطابع رومانسى واضح، وقصائد ذات طابع هزلى ساخر خاصة فيما يعرف بالإخوانيات التى كتبها عن صديقه د. محجوب ثابت؛ كما يرجع شيوع ظاهرة " التشخيص " عنده إلى أن هذه الظاهرة تعد " وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة فى كل شعرنا العربى الحديث بكل اتجاهاته وتياراته المختلفة بما فى ذلك التيارات التى لم تتأثر تأثيرا مباشرا بالرومانىكية " ⁽⁶⁴⁾

وقد اعتمد شوقى على هذه الظاهرة فى القصيدة موضوع الدراسة اعتماد كبيرا فى مثل قوله : يا نائح الطلح، رمى بنا البين، كل رمته النوى، إذا دعا الشوق، لكن مصر وإن أغضت على مقعة.....

ثم يوحى الشاعر بالتقارب الدلالى من خلال تقنية الجنس الناقص فى " يرمى ويهمى " والفعل المضارع يستحضر صورة الحدث أثناء وقوعه فكأننا نعيش داخله أو إزاءه ونراه بأعيننا، والبيت يصل ما بين " السماء " (سأرى البرق) والذات (جوانحنا - مآقينا)، ومع البيت الثانى (السادس والعشرين) يزداد ذلك التداخل فيترقق البرق دمعا يشبه الدماء ويتجاوب معه بكاء الشاعر الذى يخضب الأرض ويتميز البيت بالتوازن الدقيق الذى يوحى بالمماثلة بين " الأرض " و " السماء " وبكاء البرق وبكاء الشاعر، وهكذا تتداخل العناصر الطبيعية والإنسانية مما يؤكد ذاتية الصورة الشعرية وخلع مشاعر الذات على العالم والطبيعة؛ كما يعتمد البيت على قوة السبك والتألى فى القائمين على استخدام أسلوب الشرط بأجزائه المترابطة (لما / ترقرق / هاج.....)

وعطف الجمل فى " هاج البكا فخصبنا الأرض..... " والتتابع السريع الذى يوحى به حرف العطف " الفاء " .

وتبدو دالة الدمع كثيرة التردد فى هذه القصيدة، وفى غيرها من القصائد فقد شبه دمعه بمياه البحر فى قوله :

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سبرى و أرسى

ولا أود أن أرجع هذه الخاصة إلى الطابع الرومانسى الذى يظهر

فى بعض قصائده وصوره بل أرجعها إلى مفهومه للشعر الذى عبر عنه
بقوله فى رثاء " ثروت " باشا :

الشعر دمع ووجدان وعاطفة ياليت شعرى هل قلت الذى أجد

وهو تعريف يقترب كثيرا من المفهوم الرومانسى للشعر ويكاد
يتماهى مع قول عبد الرحمن شكرى الذى أشرنا إليه من قبل " ألا
يطائر الفردوس إن الشعر وجدان " لكن بيت شكرى كان أكثر شهرة
فى الدلالة على هذا التوجه الرومانسى الجديد فى الشعر المصرى .

ومن الواضح أن الشاعر - فى البيتين السابقين - كان يعتمد على
توزيع أطراف الصورة مكانيا (السماء - سارى البرق - الأرض -
الشاعر) لكنه مع البيت التالى (السابع والعشرين) ينتقل إلى الفضاء
الزمنى : " الليل يشهد لم تهتك دياحيه على نيام " والمخاطب
(بفتح الطاء) فى تهتك " يعود على سارى البرق ، أى أن البرق لم
يهتك ظلام الليل على الشاعر وهو نائم ؛ وتقوم الصورة على ظاهرة
" التشخيص " أيضا على سبيل الاستعارة المكنية الممتدة إلى قوله " .
ولم تهتف بسائلينا " ويتحول الشاعر من بنية الأسلوب الإنشائى فى
" يا سرى البرق " إلى الأسلوب الخبرى بدءا من " لما ترقرق
" ، " الليل يشهد " وكأنه يقرر مجموعة من الحقائق غير القابلة
للشك ؛ والتوازن بين لم تهتك " و " لم تهتف " ، والجناس الناقص فى " .
تهتك " و تهتف " كما نلاحظ تعبير الشاعر عن نفسه بصيغة " الجمع

"فى" نيام"، "سائلينا" وكأنه أصبح رمزا لكل المفترين عن الوطن والمنفين عنه.

وإذا كانت الداله اللغوية تستدعى مصاحباتها خاصة فى الشعر الكلاسيكى حيث استدعى "سأرى البرق" السماء، واستدعى "الدمع" الملقى فإن "الليل" يستدعى الدجى (دياجيه) كما يستدعى "النجم" فى قوله :

والنجم لم يرنا إلا على قدم نيام ليل الهوى للعهد راعينا

والصورة قائمة على الاستعارة المكانية حيث يشترك الشاعر والنجم فى الرؤية المتبادلة، وهى صورة مقدمة من خلال أسلوب القصر القائم على النفي والاستثناء "لم يرنا إلا....." مما يؤكد دوام الشاعر على حالة واحدة لا يربحها (قيام الليل ورعاية العهد).

ثم تأتى الصورة التشبيهية الأولى فى هذه الأبيات مع البيت التاسع والعشرين :

كزفرة فى سماء الليل حائرة مما تردد فيه حين يضوينا

ومن الواضح احتواء هذا البيت على أداة التشبيه والمشبّه به فقط بينما ورد المشبه فى البيت السابق، فالصورة التشبيهية تريد أن نقول إن الشاعر فى قيامه الليل ورعايته العهد وترد يده للآهات حين يضمه

الليل يشبه زفرة حائرة فى سماء الليل . وفى هذه الصورة يتخلص شوقي تماما من نمط الصورة الكلاسيكية القائمة على التشابه الظاهري ورصد الملامح الخارجية، فالصورة - هنا قائمة على تشابه الواقع النفسى بين حالة الشاعر فى الليل والزفرة " الحائرة كما تقوم على تشغيل حاسة السمع بوصف (الزفرة) أحد مدركاتها وليس حاسة البصر فحسب

وذلك لأن الصور الشعرية - بصفة عامة - لا تقوم على الصور البصرية فقط حيث " يميل التقاد السيميولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس..... كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية " (65)

فى البيت الثلاثين يعود الشاعر إلى مخاطبة " سارى البرق " مرة أخرى أى أنه قد استغرق شعريا فى وصف حالته مما يؤكد ذاتية الصور الشعرية - على مدار خمسة أبيات ولا يخل بذلك إلتفاتته السريعة على " البرق " فى " لم تهتك دياجيه " لأنها واقعة فى سياق تصوير التجربة الوجدانية.

يعود الشاعر - إذن - إلى مخاطبة " سارى البرق " فى قوله :

يا لله إن جبت ظلما العباب على	نجائب النور محدوا بجيرينا
ترد عنك يداه كل عادية	إنسا يعثن فسادا أو شياطينا
حتى حوتك سماء النيل عآلية	على الفيوث وإن كانت ميامينا

وأحرزتك شفاف اللازؤد على وشى الزبرجد من أفواه واديننا
وحازك الريف أرجاء مؤرجة ريت خمائل واهتزت بساتينا
وأس ما بات يذوى من منازلنا بالحادثات ويضوى من مغانينا

تبدولى هذه الأبيات السبعة كما لو كانت بيتا واحداً أو بنية متكاملة شديدة الترابط على المستوى الدلالى واللفوى، وأية ذلك أن البيت الأول يبدأ بأداة الشرط "إن" وفعل الشرط "جبت" ولا يأتى جواب الشرط، إلا فى البيت قبل الأخير "فقف إلى النيل...." ويأتى فعل البيت الأخير "أس" معطوفاً عليه مما يضعه - دلالياً فى سياق جواب الشرط، وهذا ما يدفعنا إلى النظر فى الأبيات كلها بوصفها صورة كلية مركبة تتمايز عن الصور الجزئية التى تتغلب على شعر شوقى أو غيره من الإحيائيين.

هذه الصورة الكلية تجعل "سأرى البرق" أشبه بالفارس الذى يمتطى نجائب من نور يجوب بها ظلمات الموج يحدوه جبريل عليه السلام الذى ترد يده عن "سأرى البرق" كل عادية سواء، كانت إنسا يعيشن فساداً أو شياطيناً وهكذا حتى تحتويه سماء النيل وخمائله وأرجاء الريف؛ عندئذ يطلب منه الشاعر أن يقف على النيل وأن ينزل على خمائله كما ينزل الطل الرياحينا؛ وأن يداوى ما تهدم من منازلها ومغانيتها والصورة قائمة على قوة التذكر والاستدعاء والحنين وهى كلها تساعد على تشغيل قوة التخيل التى تتوقف على يقظة الذاكرة "ولهذا

كان اليونانيون الأقدمون يسمون القوة الشعرية بنت الذاكرة فمن كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلاً⁽⁶⁶⁾

والثنائيات الفاعلة في هذه الصورة تتمثل في ثنائية "الظلام والثور" في "ظلماء العباب" و "نجائب النور"، وثنائية "الطهر" و "الفساد" في جبريل "الذى يحدو الرحلة في مقابل" إنسا يعثن فسادا أو شياطينا، وثنائية "الخضرة" و "الذبول" في "الخمائل" و "البساتين" من ناحية و "يذوى"، "يضوى" من ناحية أخرى.

وهذه الأبيات - في تصوري - تعكس تجربة القصيدة أو تجربة شوقي كلها في المنفى فلا أظن أن قوله "إنسا يعثن فسادا أو شياطينا" يخلو من الإشارة إلى أعدائه داخل الوطن سواء كانوا من المحتلين أو أعوانهم؛ خاصة أن هذا الشطر يبدو لافتا داخل سياق الوصف الذى تقدمه الأبيات، مما يجعل من "العادية" التى يشير إليها دالة على ما يحدث للوطن من حادثات "كما يجعل من "ذبول المنازل" على سبيل المجاز أو تهدمها على وجه الحقيقة أثر من آثار هذه العوادي والحادثات. تبدو الأبيات اللاحقة بمثابة الحركة المقابلة للأبيات السابقة؛ فإذا كان بدء حركة "سأرى البرق" من "الأندلس" إلى مصر فإن حركة النسيم العاطر تبدأ من مصر إلى الأندلس في رحلة عكسية للرحلة الأولى؛

ويا معطرة الوادي سرت سحر قطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلاليتها قميص يوسف لم نحسب مغالينا

جشمت شوك السرى

حتى أتيت لنا	بالورد كتبنا وبالريا عناوينا
فلو جزيئاك بالأرواح غالية	عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحملة	غرائب الشوق وشينا من أمانينا
سقى لعهد كا كفاف الربى رفة	انى ذهبنا واعطاف الصبا لينا
الى الذين وجدنا ود غيرهم	دينا وودهم الصافى هو الدنيا

لا تقوم ظاهرة " التشخيص " فى البيت الأول على مجرد التوجه إلى النسيم بالنداء على نحو ما رأينا فى " يانائح الطلح " أو " ياسارى البرق " بل إن شوقى يمتد بالظاهرة فيتخيل النسيم فى صورة حسناء ذكية الثياب ثم يعقد تشبيها بين هذه الثياب وقميص يوسف الذى رد البصر إلى أبيه.

وتستمر هذه الصورة التشخيصية فى تصوير رحلة هذا النسيم عبر الشوك الذى يدا . بعد رحلته الشاقة هذه . كأنه رسالة عاطرة من الأحبة كتابها كالورد وعناوينها كالرائحة الذكية .

واللافت حقا هو هذه المفارقة الواضحة بين رحلة " سارى البرق " ورحلة " النسيم العاطر " ليس فقط على مستوى الحركة العكسية التى أشرت إليها سابقا ، بل على مستوى طبيعة كل منهما ؛ فقد كانت الرحلة الأولى على " نجائب النور " محدوة بجبريل عليه السلام الذى يرد كل عادية تعترض مسيرة الرحلة أما الرحلة الثانية فقد تجشم فيها

"النسيم" شوك السرى حتى حقق غايته بالوصول إلى الشاعر .
ورغم ما بين "دنيا" و "دين" من جناس ناقص فإن بينهما - كذلك
- نوعا من المقابلة حيث توحى دالة "دنيا" بالتحول والتقلب والزوال
بينما يمثل "الدين" عقيدة ثابتة لا تتغير. وهكذا نلاحظ أن هذه الصورة
الذاتية التى تحاكى الداخل قد ابتعدت بدرجة واضحة - عن التشابه
الظاهرى بين عناصرها، وإنما قد اعتمدت بصورة أساسية على ظاهرة
"التشخيص" القائم على الاستعارة والتشبيه، وذلك على عكس ما
يمكن أن نلاحظه على الصورة الموضوعية التى تقوم على محاكاة الخارج .
2- الصورة الموضوعية (محاكاة الخارج) :

يمكن مقارنة نمط هذه الصورة الموضوعية فى الأبيات (51 - 67) من
القصيدة موضوع الدراسة، هذه الأبيات التى تبدأ بقوله :

وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القر بالخيطان ترمينا

إلى قوله :

سقيا لعهد كأكناف الربى رفة أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا

يتعامل البيت الأول من الأبيات المشار إليها مع "العهد" وهو شى
معنوى كما لو كان شيئا ماديا (أرضا، حديقة، شجرة وارفة.....)
يدعو لها الشاعر بالسقيا، وواضح ما تنطوى عليه هذه الصورة من

استعارة مكنية وهي صورة كثيرة التردد في الشعر العربي ولعل أشهرها
قول لسان الدين بن الخطيب :

جاءك الغيث إذا ا لغيث همى يازمان الوصل بالأندلس

ثم يستمر الشاعر فى الإيحاء بمادية هذا العهد وكأنه يستحضره أمام
عينيه ويجسده بصورة واقعية من خلال تشبيهه بـ " أكناف الربى " و
" أعطاف الصبا " ؛ وفى البيت الثانى يعبر عن " العهد " بـ " الزمان "
ويشبهه بشجرة كثيرة الأغصان ملتفة الأوراق :

إذ الزمان بنا غيناء زاهية ترف أوقاتنا فيها ريا حينا

كما تبدو الأوقات - فى الشطر الثانى شبيهة بالثمار من خلال بنية
الاستعارة المكنية فى " ترف أوقاتنا " ، وهو ما يؤكد علاقة التجاوب بين
الزمان بصورة عامة وأوقات الشاعر، وهى علاقة عضوية أشبه بعلاقة
الشجرة بثمارها.

ثم يقوم البيت التالى على ما يسميه البلاغيون بحسن التقسيم :

الوصل صافية، والعيش ناغية والسعد حاشية، والدهر ماشينا

حيث تتوالى الجمل الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر مع اتفاقها فى
القوافى الداخلية محققا بذلك درجة عالية من الإيقاع، وهو ما يتناسب

مع حالة الحنين اللاعج التي تسيطر على الشاعر: وهو ما يمكن أن نتلمسه أيضا في تشبيه "الشمس" بـ "بلقيس" :

والشمس تختال في العقيان تحسبها بلقيس ترفل في وشى اليمانينا
فهى صورة تدل على الجمال الباذج والتألق، وهو تشبيه معكوس
فمن الشائع تشبيه الإنسان بالشمس أو الكواكب أو الشهاب كما في
قول النابغة مادحا :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكب

أو قول الشاعر مادحا مصعب بن عمير :

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء

ومع ذلك فإن صورة شوقي أكثر تأثيرا رغم صياغتها على نمط التشبيه المعكوس، فصورة "بلقيس" بجمالها وترفها وزينتها التي تداعب خيال القارى أكثر حضورا في وجدانه مقارنة بإحساسه بالشمس ربما لأن الشمس تملأ علينا حياتنا فلا نكاد نشعر بها.

ثم يعقد الشاعر خمسة تشبيهات متتابعة، يغدو فيها المشبه واحدا وهو "النيل" وتتعدد صورة المشبه به (الدنيا، السعد، النعمى، السيل، المقدار).

ولا شك في ملاحظة انعكاس الرؤية الذاتية في تشكيل الصور

السابقة رغم اتسامها بالموضوعية واتجاهها إلى محاكاة الخارج حيث لم يتوقف الشاعر عند رصد التشابهات الحسية بين عناصر الصورة، وربما اتضح ما أقصده إذا ما تأملنا بيت ابن المعتز القائم على هذا الرصد الخارجى فى وصفه للهلال بقوله :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فابن المعتز لم يكن يقصد إلى شى فى رسمه لهذه الصورة غير إبراز تشابه الهلال والزورق فى الاستدارة واللون الفضى وما بين السحاب والعنبر من تشابه لونه، دون أن يخلع على هذه الصورة إحساسه بها. ما يفعله شوقى فى صوره الموضوعية السابقة يختلف عن ذلك حيث نلاحظ حضور الذات وإحساسها بما يقدمه، حتى غدت العناصر الموضوعية الخارجية، امتدادا للذات أو أدوات يشكل الشاعر بها تجربته الوجدانية ورؤيته للوجود؛ وحتى ما يبدو من تشابه ظاهرى سرعان ما ينحرف الشاعر عنه مقدما رؤيته الذاتية لهذا التشابه الشكلى، على نحو ما يبدو من الأبيات التالية ،

ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً	ماء لمسنا به الأكسير أوطينا
أعداه من يمينه التابوت وارتسمت	على جوانبه الأنوار من سينا
له مبالغ ما فى الخلق من كرم	عهد الكرام وميثاق الوفيينا

والأبيات تدور - كما هو واضح - حول النيل وعلاقته بالأرض و
الإنسان، والنيل من التيمات الشعرية كثيرة التردد في شعر شوقي
سواء كانت القصائد كلها دائرة حوله كما في قصيدته الشهيرة التي
تبدأ بقوله مخاطبا النيل :

من أى عهد فى القرى تتدفق وبأى كهف فى المدائن تغدق ؟

أو كان جزءا من القصيدة؛ ويتعامل شوقي مع النيل كما لو كان
شخصية اعتبارية " - طبقا للمصطلحات السردية - ويخلع عليه كثيرا
من الملامح الأسطورية؛ والأبيات التى معنا تلمح - فى إحدى الصور
الجزئية - التشابه الظاهرى بين ماء النيل والذهب، لكنه ينحرف سريعا
- كما ذكرت - عن هذا التشابه الظاهرى فيجعل من الماء إكسير الحياة،
إلا أن الصورة لا تنطوى على تشابه حسى أو لا يعنىها هذا التشابه بل
يعنىها تصوير عطاء النيل ويمنه وطهره، ويزداد هذا التباعد بين أطراف
الصورة - على المستوى الظاهرى - فى قوله :

نحن اليواقيت

خاض النار جوهرا ولم يهن بيد التشتيت غائنا

حيث نجد أنفسنا أمام تشبيه تمثلى يمكن تحديد طرفيه وطبيعته على
هذا النحو :

- الشاعر بعد تجربة النفي و التشييت ظهر معدنه الأصيل

- اليواقيت تزداد نقاء وصقلا بعد خوضها النار

وكأننا أمام أربعة عناصر للتشبيه؛ فالشاعر يشبه اليواقيت من ناحية. وتجربة النفي تشبه النار من ناحية أخرى؛ ثم يربط الشاعر بين هذه العناصر على نحو ما أسلفنا.

ورغم تداول هذا التشبيه (تشبيه البعد بالنار. وتشبيه الإنسان الأصيل بالذهب الذي يزداد قيمة مع مرور الزمن) فإنه لا يقوم على التشابه الظاهري بل يلحظ الجانب الخفي في العناصر كلها.

ولا شك في أن ما سبق يهيئ الذهن لثبات الشاعر على مبدائه وأصالته وانتمائه الذي لا يتحول في مقابل الآخرين (الأعداء) الذين يتلونون كالحرباء ؛

ولا يحول لنا صيغ ولا خلق إذا تلون كالحرباء شائنا

وفي الأبيات التالية يعود الشاعر مرة أخرى للحديث عن " الشمس التي شبهها في صورة سابقة بـ " بلقيس " وهي " ترفل في وشي اليماني " ، لكنه يقدمها في هذه الأبيات في صورة الملك العظيم ، ثم يعقد أصرة بينها وبين شاطئ النيل بخضرتة وأشجاره ؛

لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت في ملكها الضخم عرشا مثل وادينا
ألم تؤله على حافات ورات عليه أبناءها الفر الميامينا ؟

إن غازلت شاطئية في الضحى لبست خمائل السندس الموشية الغينا
وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القز بالخيطان ترمينا

ومن الواضح أن هذه الصورة الكلية تتألف من مجموعة من العناصر هي :
الشمس ، الشاطئين ، الخمائل ، الشجر ، القز وهي عناصر طبيعية ،
بالإضافة إلى العنصر البشري (أبناء مصر الغر الميامين) ، والبعد الزمني
المتمثل في نزول الشمس وصعودها والإشارة إلى " الضحى " .

ومن خلال هذه العناصر الطبيعية والبشرية والزمنية تنبنى هذه
الصورة الكلية وتتأكد دلالاتها التي يمكن تلخيصها في دالتين رئيسيتين
: عظمة مصر وأبنائها وجمال واديهما .

يبدو مما سبق أنني لم أطلق صفة " الموضوعية " على الصور السابقة
إلا لأنها تتجه إلى " محاكاة الخارج " الطبيعي غالبا ؛ ولم يكن ذلك يعني
- خاصة عند شوقي - افتقادها للرؤية الذاتية أو اقتصارها على التشابه
الظاهري على نحو ما يمكن أن نلاحظ في بعض النماذج القديمة أو
المعاصرة أو لدى شوقي نفسه في نماذج أخرى

3 - الصورة الاسترجاعية (محاكاة التاريخ) :

علاقة شوقي بالتاريخ علاقة وثيقة بل إنه قد اعتبره - كما أشرنا
سابقا - أحد مصادر الإلهام مثله مثل الطبيعة ؛ ولذلك نرى شعره يدور
بصورة شبة مطردة بين هذين المصدرين ، الطبيعة و التاريخ وفي

هذه القصيدة موضوع الدراسة لا يشغل التاريخ حيزا كبيرا؛ فالشاعر مشغول بتصوير تجربة الغربة وتذكر أيامه في مصر، والحنين إليها.

لهذا تجد الأبيات التي تسترجع التاريخ قليلة وموزعة على القصيدة ما بين ماضى الأندلس وماضى مصر؛ وتقوم ثنائية "الأندلس / مصر" وهي ثنائية مماثلة وليست ثنائية ضدية؛ تقوم على ثنائية "المكان / الزمن"، فالأندلس غائبة زمنيا لكنها حاضرة مكانيا وإن كان هذا الحضور بصورة مغايرة [أسبانيا المعاصرة] أما مصر فهي غائبة مكانيا بفعل تجربة النفى، وغائبة على مستوى الزمن الماضى، لكنها حاضرة فى وعى الشاعر ومخيلته؛ ومن خلال هذه المستويات المتداخلة يتداعى على مخيلة الشاعر زمن الأندلس فيتذكر فتيتها الذين لا تنال الأرض أدمعهم ولا مقارقهم إلا وهم يصلون،

رسم وقفنا على رسم الوفاء له	نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لا تنال الأرض أدمعهم	ولا مفارقهم إلا مصلينا
لو لم يسودوا بدين فيه منبهة	للناس كانت لهم أخلاقهم ديننا

ونلاحظ على هذه الأبيات غلبة التعبير الحقيقى فهي تخلو من التعبير المجازى باستثناء التعبير الاستعارى فى "الإجلال يثنينا" والذى يقترب من التعبير الحقيقى لكثرة تداوله، والمحسن البديعى [الجناس التام] بين "رسم ورسم" فى البيت الأول، فاستثناء هذا تستخدم الأبيات التعبير الحقيقى؛ وإن كان من الممكن تأويل البيت الثانى على

أنه كناية عن العزة والإباء، والبيت الثانى بوصفه كناية عن الأخلاق الهادية.

وفى بيتين مماثلين يسترجع شوقى ماضى مصر ومجدها :

لم يجر للدهر إعدار ولا عرس إلا بأيامنا أوفى ليالينا
ولا حوى السعد أطفى فى أعنته منا جيادا ولا أرخى مياديننا

فبا ستثناء ما نلاحظه من تعبير استعارى فى "حوى السعد"؛ أو ما يمكن تاويله من كنايات نجد غلبة التعبير الحقيقى، وكأن الشاعر يعبر عن حقائق غير قابلة للشك، وهى كذلك بالفعل وربما كان هذا ما أغنى الشاعر عن التماس المجاز فالتاريخ الذى يسرده يغنى - بحقائقه الناصغة - عن اصطناع الصيغ البلاغية؛ وإن كان ذلك يقلل - بلا ريب - من القيمة الشعرية لهذه الأبيات مقارنة بغيرها من أبيات القصيدة.

إن هم الشاعر فى هذه الصور الاسترجاعية هو تقديم الأحداث الدالة والحقائق التاريخية فى أسلوب يمثل الإيجاز ميزته الأساسية كما يتضح من هذه الأبيات :

وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل القياصر دناها فراعيتنا
ولم يضع حجرا بان على حجر فى الأرض إلا على آثار بانينا
كان أهرام مصر حائط نهضت به يد الدهر لا بتيان فانينا

إيوانه الفخم من على مقاصره يفنى الملوك ولا يبقى الأواوين؟
واللافت حقا أن التعبيرات المجازية القليلة المتمثلة في التشبيه (كان
أهرام مصر حائط.....) والاستعارة (يد الدهر، إيوانه يفنى.....
ولا يبقى.....) الملاحظ أن هذه التعبيرات لم ترد إلا بفرض تأكيد
الحقائق التاريخية الواردة في الأبيات من قبيل قوة مصر وسبق
حضارتها وشموخ أثارها.

ولا أبالغ إذا قلت إن هذه الأنماط الثلاثة للصورة الشعرية التي قدمتها
سابقا والمتمثلة في الصورة الذاتية والصورة الموضوعية والصورة
التاريخية تكاد تشمل شعر شوقي كله وليس ما ذكرناه سوى نماذج
دالة عليها.

خاتمة

لا شك في أن دراسة شعر شوقي تحتاج - على غير ما هو شائع - إلى دراسات أكثر اقترابا من بنية القصيدة الشعرية لديه وأعنى بذلك أن تكون الدراسة بعيدة - بقدر الإمكان - عن متابعة حياة الشاعر ومواقفه السياسية وانعكاس ذلك على شعره لأن مثل هذه الدراسات تبعد عن فنية القصيدة الشعرية واستبصار خصوصيتها مقارنة بغيرها من قصائد مجايليه من الشعراء.

كما أن هذه الدراسات تتعامل مع الشعر كما لو كان وثيقة اجتماعية أو سياسية وليس غاية في ذاته مما يقرب بينه وبين الأنماط الكتابية الأخرى كما ينبغي أن تبعد الدراسات النصية التي تتعامل مع الشعر بوصفه جنسا أدبيا له تقاليده النوعية ينبغي أن تبعد عن محاولة النظر إليه كما لو كان مرآة لنفسية الشاعر طبقا للمفهوم الرومانسي الذي يمكن أن نجد صداه في كتاب (الديوان) الشهير لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني أو كتاب (ابن الرومي حياته من شعره) للعقاد لأن مثل هذه المقاربات لا تتواءم مع القصيدة الإحيائية وخاصة شعر شوقي.

وبناء عليه فقد كان منهجنا قائما على "الاقترب من النص الشعري دون الانغلاق عليه مراعين تجليات ثنائية المحافظة والتجديد التي كانت المحور الأساسي والذي من خلاله استطعنا مقارنة مفهوم الشاعر ومفهوم الشعر وأشكال البنية الشعرية في تعددها الدلالي والفني .

الهوامش

- 1 - " حركات التجديد فى الأدب العربى " د . عبد المحسن طه بدر ص 155 دار الثقافة للطباعة والنشر .
- 2، 3، 4، 5 - انظر " تطور الأدب الحديث فى مصر " د . أحمد هيكى ص 130 دار المعارف ط 3 " الحداثة فى الشعر المعاصر " د . جبرا إبراهيم جبرا مجلة فصول المجلد الثالث العدد الأول ص 264
- 6 - " الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر " د . محمد فتوح أحمد ص 147 دار المعارف 1984
- 7 - " عناصر التراث فى شعر شوقي " ناصر الدين الأسد مجلة فصول ص 24 المجلد الثالث، العدد الأول 1982 .
- 8 - انظر السابق ص 21 .
- 9 - " شعرية الشوقيات " حمادى محمود فصول ص 66 العدد الأول 1982
- 10 - " الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى " د . محمد مندور ص 6 الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية طبعة 1983 .
- 11 - " فى حدود الأدب " د . محمود الربيعى ص 104 الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية (170) .
- 12، 13، 14، 15 - السابق ص 105 .
- انظر " استعادة الماضى - دراسات فى شعر النهضة " د . جابر عصفور ص 33، 31 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م .
- 16 - " ديوان شوقى " توثيق وتبويب د . أحمد الحوفى القسم الأول ص 585 دار نهضة مصر 1981 وسوف نشير لرقم الصفحة فى المتن حتى نهاية البحث .
- 17 - " استعادة الماضى " د جابر عصفور صفحة 70 مرجع سابق .
- 18 - " الكاتب الحديث وعالمه " الجزء الأول فريزرت أحمد سلامة محمد السيد صفحة 19 الهيئة المصرية العامة للكتاب الألف كتاب الثانى 148
- 19 - " مقدمة فى نظرية الأدب " د . عبد المنعم تليمة صفحة 161 دار العودة - بيروت 1979
- 20 - انظر " تطور الأدب الحديث فى مصر " د . أحمد هيكى صفحة 98 وما بعدها

21 - " الثقافة المصرية بين الرسمية والشعبية " محمد الفيل صفحة 188 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007

22 - " مقدمة في نظرية الأدب " د . عبد المنعم تليمة صفحة 161 دار العودة بيروت 1979
23، 24، 25 " فن الشعر د . إحسان عباس صفحة 146 دار الثقافة - بيروت الطبعة الثالثة

" قراءة التراث النقدي " د . جابر عصفور صفحة 289 ، 292 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006

26 - نقلا عن " الحوار الأدبي حول الشعر " د . محمد أبو الأنوار صفحة 371 دار المعارف الطبعة الثانية 1987

27 - نقلا عن " فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " د . رجاء عيد صفحة 214 منشأة المعارف بالإسكندرية 1988

28 - نقلا عن " الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها - التقليدية " د . محمد بنيس صفحة 79 دار توبقال للنشر طبعة أولى 1989

29 - " عن البنيوية التوليدية " د . جابر عصفور فصول صفحة 89 يناير 1981

30 - نقلا عن " إشكالية الحداثة " د . عبد الرحمن عبد السلام مجلة عالم الفكر صفحة 87 العدد المجلد 30 (2001) .

31 - د . على عشري زايد نقلا عن " شعر فدوى طوقان - جماليات التشكيل " د . عبير أبو زيد صفحة 294

32 - نقلا عن " الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها - التقليدية " محمد بنيس صفحة 149 مرجع سابق

33 - نقلا عن " الحوار الأدبي حول الشعر " د . محمد أبو الأنوار صفحة 513 مرجع سابق

34 - راجع في ذلك ما ذكره د . أحمد الحوفي في تقديمه للشوقيات صفحة 16 - 21 و صفحة 30 - 31

35 - " مقدمة في نظرية الأدب " د . عبد المنعم تليمة صفحة 129

36 - نقلا عن " تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة " د . خيرى دومة صفحة 48 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

- 37 - " أساليب السرد في الرواية العربية " د . صلاح فضل صفحة 83 دار سعاد الصباح 1992
- 38 - أنظر " تداخل كل الأنواع في القصة المصرية القصيرة " د . خيرى دومة صفحة 40 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999
- 39 راجع " الاغتراب الروحي قراءة في شعر صلاح عبد الصبور " فصل من رسالة " الحداثة الشعرية في مصر " محمد السيد إسماعيل صفحة 262 رسالة ماجستير مخطوطة بكلية العلوم 1991
- 40 - انظر الجحيم الأرضي قراءة في شعر صلاح عبد الصبور " محمد بدوى صفحة 26 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986
- 41 - " الملاحم في الشعر العربي " عبد الجبار السامرائي ضمن كتاب " آراء حول قديم الشعر وجديده " مجموعة مؤلفين صفحة 44 سلسلة كتاب العربى الكتاب الثالث عشر 15 أكتوبر 1986
- 42، 43، 44 - انظر " فن المطولات عند شوقي وحافظ " د . عبده بدوى مجلة الشعر صفحة 37 العدد 32 أكتوبر 1983
- السابق صفحة 39 ، 40
- 45 - " الفلكلور والأساطير العربية " شوقي عبد الحكيم نقلا عن " الزمن الروائي جدلية الماضي والحاضر عند جمال الفيطناني " عبد السلام الككلي صفحة 188 مكتبة مدبولي 1992
- 46 - حياتي في الشعر " صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة صفحة 108 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993
- 47 - انظر العديد من الشواهد الدالة على ذلك في كتاب " استعادة الماضي د . جابر عصفور مرجع سابق
- 48 - انظر " ديوان شوقي " ثوثيق وتبويب د . أحمد الحوفى القسم الأول صفحة 178 مصدر سابق
- 49 - نقلا عن " العودة إلى الإيمان " هنرى لنك ت د . ثروت " عكاشة صفحة 11 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996
- 50 - نقلا عن " منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق " د . محمد

- حماسة عبد اللطيف مجلة فصول صفحة 114 المجلد الخاص عشر العدد الثاني 1996
- 51 - " الحجيم الأرضى " محمد بدوى صفحة 47 مرجع سابق
- 52 - د. إبراهيم أنيس " الأصوات العربية " نقلا عن " الأسلوبية والخطاب الشعري - الشريف الرضى نموذجا " محمود أحمد الطويل صفحة 100 الهيئة العامة لقصور الثقافة لكتابات نقدية العدد 158
- 53 - السابق صفحة 368
- 54 - مقالات فى النقد الأدبى " د . رشاد رشدى صفحة 55 المكتب المصرى الحديث الطبعة الثانية يناير 1979
- 55 - معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة " د. محمد الهادى الطرابلسى فصول صفحة المجلد الثالث الأول 1982
- 56 - السابق صفحة 88
- 57 - " شوقى والذاكرة الشعرية " د . كمال أبوديب فصول صفحة 104 مرجع سابق
- 58 - " أسواق الذهب " نقلا عن الصورة الفنية فى شعر شوقى الفنائى " د . عبد الفتاح عثمان فصول صفحة 146 مربع سابق
- 59 - " الصورة الشعرية " س دى لويس ترجمة أحمد نصيف الجنابى صفحة 201
- 60 - الصورة الفنية فى شعر شوقى الفنائى " د . عبد الفتاح عثمان فصول صفحة 145 مرجع سابق
- 61 - أوستن وأرين نقلا عن السابق صفحة 156
- 62 - " قراءة التراث النقدى " د. جابر عصفور صفحة 296 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006
- 63 - د . محمد غنيمى هلال نقلا عن " بناء القصيدة العربية الحديثة " د . على عشرى زايد صفحة 80
- 64 - السابق صفحة 81
- 65 - " نظرية البنائية فى النقد الأدبى " د . صلاح فضل صفحة 311 الهيئة المصرية العامة للكتاب
- 66 - " قراءة التراث النقدى " د . جابر عصفور صفحة 266 مرجع سابق



هذا كتاب في شعرية شوقي، ويرى الكاتب أنه من المفيد - لمقاربة ثنائية المحافظة والتجديد في شعر شوقي - أن نضع هذه الثنائية في سياق ثقافي أكثر شمولاً من مجرد نسبة "النص" إلى صاحبه، فالمبدع مهما بلغت درجة تفرد يظل واقعاً تحت مجموعة من التأثيرات المتباينة التي تتسرب إليه من الماضي والحاضر؛ ومن هذا المنطلق يرى الكاتب أنه من الأجدى على النقد المعاصر في مقاربته لشعرية شوقي أن ينطلق من ثلاثة محاور أساسية؛ هي: مفهوم الشاعر، ومفهوم الشعر، ورؤية العالم، وهو طرح يظنه الكاتب أكثر جدوى من تلك المحاولات الكثيرة التي بذلت في تصيّد ألفاظ شوقي ومعالجة صورته الشعرية معزولة عن سياقها الثقافي العام فهو منهج يشتمل الرؤية ولا يفضي بنا تفهم شعرية شوقي.

Bibliotheca Alexandrina



1237430

تصميم الغلاف: هند سمير



www.gocp.gov.eg

الثمان: أربعة جنيهات